Victor Ivanovici

ITINERARII ROMÂNEȘTI (I)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IVANOVICI, VICTOR
Itinerarii româneşti / Victor Ivanovici. - Bucureşti: Editura Muzeul Literaturii Române, 2018
ISBN 978-973-167-453-7

008

Editura Muzeul Literaturii Române este recunoscută C.N.C.S., având categoria B.
Cod CNCS PN - II - ACRED - ED - 2012-0374

Redactor: Ioan Es. Pop
Realizare copertă: Nicolae Login
Tehnoredactare: Luminița Login



Editura Muzeul Literaturii Române
Calea Griviței nr. 64-66, sector 1, 10734, Bucureşti
Tel.: +4021 2125845
www.edituramnlr.ro

Victor Ivanovici

ITINERARII ROMÂNEȘTI (I)



București, 2018

CUPRINS

PREAMBUL
LA MODERNITATE

„Într-o grădină,/ Lâng' o tulpină": Amintiri trubadurești în veacul fanariot

Fiindcă tematica acestui eseu ține de „suta a optsprezecea" şi fiindcă nu îmi recunosc vreo competență deosebită în materie, să mi se îngăduie a pune, în deplină naivitate, următoarea întrebare: *Cum se face că, la noi, genul liric apare tocmai în acea vreme, reputată drept „antipoetică" prin excelență?*

Răspunsul îl voi formula (cum altfel?) în regim ipotetic. O ipoteză pe care specialiştii o vor considera poate de la sine înțeleasă, deci lipsită de interes. Şi aceasta în cel mai bun caz; în cel mai rău, presupun că va fi etichetată drept o iluzie optică, rezultat al iluminării oblice a obiectului, dintr-un unghi aşa-zis exterior. Cred totuşi că aşa ceva n-ar fi întru totul nelegitim, fiind vorba de un veac ce a descoperit valoarea euristică pe care o dobândeşte privirea străinului contemplând *din afară* stări de fapt pentru alții familiare. În aceeaşi ordine de idei, mai cred că îndreptățirea unei asemenea perspective se va vădi şi mai bine dacă vom lărgi câmpul cercetării, luând în considerare alături de poezia românească din epocă[1] și pe cea neogreacă din

[1] Selectiv, mă voi referi la dinastia Văcăreştilor (Piru, 1961), în special la Ienăchiță (1740 – 1798) şi la Alecu (1762 – 1799?) –

aceeaşi perioadă[2] (fără a uita faptul că, istoricește vorbind, prima este de fapt un derivat al celeilalte).

1. Preliminarii

Se cunoaşte afirmația lui Alexandru Suțu (Aléxandros Soutsos, 1803 – 1863, nepotul domnitorului Valahiei, purtând acelaşi nume) că lirica Greciei moderne s-a născut pe malurile Bosforului, „în sânul moliciunii" (*apud* Dimarás, 1968: 234). Aceeaşi moliciune, sub forma „clasicismului decadent", e şi leagănul poeziei româneşti (G. Călinescu, 1941: 71); fapt câtuşi de puțin ciudat, de altminteri, câtă vreme grecii (fanarioții, Vilarás, Psalidas, Sakellarios... şi mai ales Christópoulos) au exercitat o intensă înrâurire asupra primilor poeți români. În plus, şi unii (direct), şi ceilalți (prin intermediul celor dintâi, dar şi nemijlocit) au fost influențați de, iar uneori au chiar imitat modele comune, ca de pildă „arcadismul" italian şi îndeosebi *la petite poésie* franceză (Fleury, Parny, Jean-Baptiste Rousseau ş.a.), „cu parfumul ei lasciv de buduar" (Manolescu, 1990: 95). Judecățile de mai sus, dincolo de moralismul lor latent, par a sugera că liricii balcanici din secolul al XVIII-lea – incluzând, *lato sensu*, şi primele trei

---

poeți, de altfel, bilingvi: un poem grecesc al celui de-al doilea, 26: „Ti asystolos" („Cât de avan"), este inclus în *Mismayá*-ua lui Daoutes (Phrantzé, 1993), precum şi la Costache Conachi (1777 – 1849) – Teodorescu & Teodorescu, 1963.

[2] Tot selectiv, mă voi referi la poeții din *Mismayá* (Phrantzé, 1993) şi la Athanasios Christópoulos (1772 – 1847) – Tsantsánoglou, 1970.

decenii ale următorului – şi-au făurit şi rafinat mijloacele expresive explorând o variată cazuistică amoroasă. Prin urmare, s-ar putea extinde și asupra grecilor observația lui Eugen Simion, formulată despre români, cum că „naşterea conştiinței lirice coincide cu naşterea conştiinței erotice” (Simion, 1980: 7).

La moldoveanul Costache Conachi, bunăoară, concrescența respectivă este înfățișată ca un raport exclusiv între *scriitură* şi *destinatarul amoros*: „Ah, scrisul nu-mi sporeşte decât numai cătră tine/ Mâna mea se oțăreşte a-nsămna pricini străine.” Tot astfel, la un poet din *Mismayá* (ce se ascunde îndărătul alegoriei tradiționale a privighetorii, pentru ca apoi să se dezvăluie cu ajutorul acrostihului „Zaharia”), o corelație analogă uneşte inseparabil *iubirea* şi *cântecul*:

E vremea, privighetoare, nu mai adăsta pe loc,
uită verice cântare fără, doar, un cânt cu foc.
Ah! iar de-i putea, să-ți fie ghiersul cu patimă multă,
doar-doar inima-i crudelă se întoarnă şi-l ascultă.
Cântă-i-l, iar când blândețe vezi născând în piept abraş,
dă-i şi stihul să-l cetească, spre-a-l afla pre pătimaş.[3]

Prin asociație de idei, această ultimă combinație mă duce cu gândul la „cânt pentru că iubesc”, adică la

[3] În afara unor mențiuni exprese, traducerea citatelor străine îmi aparține. În citatele româneşti, ortografia originalelor a fost adaptată tacit la normele actuale.

cea mai caracteristică formulă a genului liric medieval pe care, în chip inspirat, unii cercetători contemporani l-au denumit *la grande chanson courtoise.* Impresie ce mi se confirmă cu atât mai mult cu cât între cele două spații poetice se pot constata și corespondențe tematice punctuale.

Aspect care merită o digresiune. Pentru început, fie seria motivelor prezente în ultimele şase versuri ale poeziei lui „Zaharia”: cântec de păsări (*privighetoare... cânt*) → patimă (*cânt cu foc... ghiersul cu patimă multă*) → dorință de cântat (*...fără doar un cânt...*) → nevoie de cântat (*doar-doar inima-i crudelă se întoarnă și-l ascultă...*) → permanență (*Cântă-i-l*; originalul spune, literal: „De aci înainte (numai) pe acesta să-l cânți”) → afirmare a dragostei (*...stihul să-l cetească spre-a-l afla pre pătimaş*). Fie, pe de altă parte, următoarea strofă din poetul francez cunoscut drept Castelanul din Coucy (*le Chastelain de Coucy*):

La douce voiz du louseignol sauvage
Qu 'oi nuit et jour cointoier el tentir
M'adoucist si le cuer et rassouage
Qu 'or ai talent que chant pour esbaudir;
Bien doi chanter puis qu'il vient a plaisir
Celle qui'ai fait de cuer lege homage;
Si doi avoir grant joie en mon corage,
S'elle me veut a son oez retenir.

„Suavul cântec de privighetoare,/ ce, noapte, zi, l-aud a răsuna,/ mi-aduce-n suflet pace și-alinare,/ și-am chef să cânt pentru-a mă bucura./ Da, vreau să cânt, să-i placă și aceea/ cui inima i-o dau drept închinare,/ și-n piept avea-voi bucurie mare,/ în slujba ei de-o vrea a mă păstra” (Boșca, 1980).

Din aceasta un distins medievist din secolul trecut a dedus o înlănțuire de motive analogă: „cântec de păsări – bucurie – dorință de cântat – nevoie de cântat – afirmarea dragostei – permanență” (Zumthor, 1983: 259).[4] Comparând cele două serii, vom constata că singurele deosebiri la acest nivel constau în faptul că, pe de-o parte, la poetul fanariot patima înlocuieşte „bucuria” francezului şi pe de alta că, tot la acela, afirmarea precede permanența (în timp ce la truver îi urmează).

Să adăugăm la cele de mai înainte pseudonimul „pătimaşului” (Zaharia) şi ascunderea lui prin acrostih, ceea ce corespunde altor două teme de proveniență curtenească, numite în provensală *senhal* şi *celamen.* Ascunderea este anulată de afirmarea dragostei, care devine astfel o manifestare a îndrăgostitului (*a-l afla pre pătimaş*). De notat, în plus, că la ambii poeți pasărea simbolică e peste veacuri aceeași, „privighetoare” (*louseignol*). În fine, la Castelanul din Coucy, *il vient a plaisir* poate fi interpretat atât ca „îi este placul”, cât şi ca „îi e pe plac”, adică „îi câştigă bunăvoința”, ceea ce la grec devine: „doar-doar inima-i crudelă se întoarnă şi-l ascultă” şi „de vezi blândețe răsărind în piept abraş”.

Asemenea paralelisme se află la o distanță astronomică nu numai de iluminism, ci şi de sentimentalismul şi senzualitatea „micii poezii” franceze din epocă (ambele trecând drept conținutul cu precădere al influențelor occidentale asupra literelor balcanice în secolul al XVIII-lea).

---

[4] De fapt de la Zumthor am împrumutat instrumentul analitic aplicat fanariotului.

Ca atare, aici încape o ipoteză, pe care o expun cu toată rezerva de rigoare, dar şi cu speranţa de a fi examinată cu atenţie. Aşa cum marile fluvii, curgând către vărsare, transportă materiale aluvionare varii şi eteroclite, culese de pe vastele întinderi brăzdate de albiile lor, tot astfel influenţele respective, graţie tocmai volumului şi intensităţii acestora, trebuie să fi cărat prin părţile noastre nu numai ideologemele vizibile ale Veacului Luminilor şi (a mi se îngădui acest barbarism) stilemele proprii clasicismului decadent din aceeaşi vreme, ci şi conţinuturi care ne trimit retroactiv la originile medievale ale civilizaţiei europene. Între ele, un loc de prim ordin îl ocupă complexul cultural constituit în Occitania secolelor XI-XII, unde protocoalele amorului curtenesc s-au dezvoltat în paralel cu modelele poetice elaborate de trubaduri (cf. de Rougemont, 1971: 61-76; Marrou, 1983: 52-64; Zumthor, 1983: 575-586). Să-i zicem *Iubire/Poezie* sau, pe limba maternă a amândurora:

2. Amar e(s) trobar

Desigur, spaţiul pe care îl am la dispoziţie, dar şi cunoştinţele mele în materie nu îmi permit să abordez o asemenea temă, atât de vastă şi atât de delicată, decât în chip superficial. Totuşi, ca să ne facem o primă idee despre binomul respectiv, propun să citim *incipit*-ul şi *fine*-le unui poem atribuit primului trubadur cunoscut, Guillaume (*Guilhem*), conte de Poitiers şi duce de Acvitania:

Farai chansoneta nueva
ans que vent ni gel ni plueva.
Ma dona m'assay' e'm prueva
quossi de qual guiza l'am;
e ja per plag que m'en mueva
no'm solvera de çon liam (...)
Per aquesta fri e tremble
quar de tam bon'amor l'am,
qu'anc no cug qu 'en nasquer semble
en semblan del gran linh Adam.

„Scot cântec nou din struna mea,/ cât ploaie nu-i, nici vânt, nici nea;/ mă-ncearcă draga mea, căci vrea/ să-mi ştie pe de-a-ntreg iubirea./ Dar orişicât mă-nţeapă ea,/ din mreje-i nu-mi văd mântuirea/ (...) Ea-mi dă fiori şi-nvolburare,/ atât de mare mi-e iubirea;/ de la Adam, cred eu, nu-şi are/ alta ca ea alcătuirea" (Boşca, 1980).

Pentru început, „cântec nou" (*chansoneta nueva*) face aluzie la faimoasa opoziţie dintre limba veche şi cultă, latina, şi cea nouă şi vulgară, adică oricare dintre idiomurile romanice derivate din prima (cf. Zumthor, 1983: 138 *sq*). Lăsând însă deoparte acest motiv, de artă poetică, desigur, dar care are a face cu contextul specific literaturilor neolatine medievale, toate celelalte ingrediente tematice ale citatului evocă izbitor atmosfera liricii balcanice timpurii.

Ca să nu rămân la o simplă impresie, îmi propun în continuare să produc argumentele filologice, adică textuale, care să o susţină.

2.1. La contele-duce Guilhem, decorul primăvăratic („cât ploaie nu-i, nici vânt, nici nea") devine un bun

prilej atât pentru *trobar* („scot cântec nou din struna mea”), cât și pentru *amar* („să-mi știe pe de-a-ntreg iubirea”).

Motivul respectiv e dezvoltat cu de-amănuntul de către Christópoulos, într-un spirit evident înrudit cu cel trubaduresc.[5] A se vedea, pe de-o parte:

O privighetorică,
harnică păsărică,
-n copaciu ciripeşte:
primăvara slăveşte,

iar pe de altă parte:

Câmpia înverzeşte,
grădina înfloreşte,
iar dintre flori Amorul
îşi ia întruna zborul.

Şi stihuitorii fanarioți fac din belşug uz de aceeaşi temă:

Primăvara a sosit
şi tot omul e-mboldit
a se pune pe iubit,
când părechea şi-a găsit.

În fine, Ienăchiță, patriarhul Văcăreştilor, raportează complexul tematic cu pricina la o chintesență. Natura sau o reprezentare metonimică a acesteia (de

5 Deşi pe un ton mai *light*, căci modelul nemijlocit al poetului grec – supranumit „noul Anacreon” – este „clasicismul decadent” al *Arcadiei* italiene, cu imageria ei mitologică stilizată în spirit *rococo.*

pildă, o floare) devine metafora ambivalentei dialectici a sentimentului erotic:

Într-o grădină,
Lâng' o tulpină,
Zării o floare ca o lumină.

S-o tai, să strică!
S-o las, mi-e frică
Că vine altul și mi-o rădică.

2.2. *Încercarea* la care îl supune iubita pe supirant este înregistrată în poemul lui Guillaume de Poitiers („mă-ncearcă, draga mea", originalul alăturând chiar, emfatic, două sinonime: *m'*assay*' e'm*prueva).

Pentru cititorul contemporan nu e foarte clar ce anume înțelegeau provensalii prin aşa-numitul *assay.* Din contră, pentru publicul din secolul al XII-lea, şi mai ales pentru „destinatara" poemului, nu încăpea îndoială că ceea ce se punea la încercare era „curăția" (*castitatz*) supirantului, trăsătură caracteristică şi criteriu al „iubirii de soi" (*fin' amors*). În speță, spre a-i pune la încercare, lui şi poate chiar ei înseşi, puterea de continență, Doamna permitea iubitului diverse grade de apropiere şi contact carnal, ce începeau cu *ver* (privirea) şi purcedeau treptat la *tener* (atingere) şi *baizar* (sărut), pentru a trece mai apoi la *abrassar* (îmbrățişare) şi la *manejar* (mângâiere), dar care se presupune că se opreau în pragul coitului (chiar şi atunci când – ca în *Tristan și Isolda* sau ca în anumite exerciții din *Kama Sutra* – cei doi amanți se culcau goi în acelaşi pat). Căci cu „fapta" odată, afirmă Guiraut

Riquier, „Iubirea se stinge” (*apud* de Rougemont, 1971: 292-293). Alt trubadur, Matfre Ermengau, o confirmă în limbaj mai crud: *Que’l gaug d'est 'amor se delis/ Quand lo dezirier se complis* („Plăcerea liboviei de tot s-o răsufla/ când pohta își va face fapta sa”).

La fel de greu e să distingem astăzi dacă – şi până unde – avem de-a face cu realități palpabile ori – şi în ce măsură – cu convenții sociale şi literare. Cu ironie erudită, Henri-Irénée Marrou, profund cunoscător al problematicii epocii trubadurești, se întreabă (pe lătinie!) *utrum copularentur?* și răspunde tranşant: „După părerea mea, nu-i deloc permis să ne îndoim.” După toate probabilitățile, deci, limita „faptei” nu rămânea pe vecie de nedepăşit (deşi, fireşte, aceasta nu se întâmpla prea uşor). Alta era semnificația *assay*-ului: el denota marea schimbare pe care o adusese civilizația occitană în moravurile Evului Mediu, prin instituirea *respectului* față de femeie; ceea ce, din punctul de vedere al amantului, însemna ca el să nu aspire decât la acele favoruri pe care ea i le oferea – atunci când i le oferea – în deplină libertate (cf. Marrou, 1983: 131 *sq*.).

Oricum ar sta însă lucrurile, tema „încercării” devine prilejul de manifestare a unui amplu spectru al senzualității care, încă din epoca trubadurilor, se întindea de la expresia cea mai nemijlocită, aproape vulgară, a pulsiunii sexuale, până la cea mai sublimă, având drept stadii intermediare diverse nuanțe ale ludicului.

La poeții balcanici din secolul al XVIII-lea, tocmai aceste stadii sunt dezvoltate, pe larg şi cu deosebită măiestrie.

Christópoulos, bunăoară, pune în scenă încercarea în chip de operațiune militară, unde, prin atacuri succesive, amantul caută să câştige teren, consolidând şi lărgind capul de pod câştigat: „*Fos mu,* îi zic eu, batâr/ fă-mi și-al patrulea hatâr” (primele trei fuseseră trei sărutări mai mult sau mai puțin furate) „și apoi, mă juruiesc:/ nu mă mai obrăznicesc”, în timp ce „marghiolița mea zâmbind/ și de buze mă ciupind” opune o rezistență cochetă, răspunzând: „Îs trei hatâruri date,/ și ajungă-ți trei, fârtate.”

Tema, în principiu independentă, a mesagerului amorului este, de asemenea, integrată în „complexul” dominat de *assag,* în chip de alegorie a apropierii trupeşti. Același Christópoulos obligă alegoria la o dedublare: pe de-o parte mesagerul propriu-zis ia forma cunoscută nouă a privighetorii, pe de altă parte trupul iubitei se preschimbă într-o paradisiacă grădină (asemenea numeroaselor *vergiers* din lirica occitană):

În zbor te du, privighetoare,
cu vântul în aripi, spre mare,
din partea mea te du
la cine știi și tu. (...)
La ea umil să te smereşti
și în auz să-i ciripești
ca să-ți deie-adăpost
în sânul ei, și rost.
Ah, nu poci, nu mai poci să tac;
ți-oi spune dar (*ești bun ortac?*)
să nu-mi fii tu haină
de intri în grădină.

Iacă, pe față îți vorbesc
și mult avan îți poroncesc
ca nu cumva să îndrăznești
din mere ca să ciugulești.
Căci tu din ele de-i gusta,
limba pe dată ți-oi tăia,
precum Tirefs – ții minte?!
Deci vezi de fii cuminte.

De notat aici, pe de altă parte, tratamentul ironic al temei continenței, ce rezultă din subtilul contrapunct dintre denotațiile și conotațiile recomandărilor „poetului" către „mesager": să *nu* facă ceea ce el ar dori nespus *să facă*. Ambiguitatea acestui joc ne sugerează, deci, că amândoi sunt proiecții alegorice ale aceluiași eu liric.

Pentru Alecu Văcărescu, un trandafir răsărit în mijlocul unui peisaj trupesc asemănător celui de mai înainte este promovat de la rangul de mesager la acela de mijlocitor al dorinței (intermedierea – „rușfetul" –, cum e și firesc în Balcani, va fi recompensată cu prisosință):

Trandafiraş norocit,
Care te-ai învrednicit
Să-mpodobeşti acel sân
Unde pururea mă-nchin! (...)
Găseşte vre un mijloc
Să m-aşeze-ntr-al tău loc;
Fă-mă s-ajung la devlet
Și ia-mi viața drept ruşfet.[6]

[6] Nicolae Văcărescu povesteşte următoarea anecdotă, care și-ar avea locul în orice colecție de *Vidas...* ale trubadurilor occitani şi care conferă o profunzime neaşteptată încercării amoroase,

În fine, Costache Conachi dezvoltă motivul încercării în trei timpi muzicali ce constituie, ai zice, sinteza variaţiunilor alegorice anterioare. În timpul întâi alegoria devine autoreferenţială, căci mesager al amorului e însuşi „sufletul" amorezului; în al doilea timp alegoria este suspendată, dat fiind că roadele ce cresc în Edenul corporal sunt acum numite cu numele lor carnal; în al treilea, revine alegoria războinică a atacului amoros:

1°: *Aleargă, suflet' aleargă*
La soţâia ta cea dragă. (...)
2°: *Du ochilor drept vestire*
A plânsului contenire,
Du guriţei bucurie
De sărutări cu trufie.
Sânul, peptul dezvăleşte,
Ţâţişoare rumeneşte,
Rădică di pi picioare
Orice feli de-nvălitoare
3°: *Şi spune cu-îndrăzneală*
C-o să fac mare năvală.

---

făcând din ea parte a unei *încercări poetice.* Versurile de mai sus, prin urmare, Alecu le-a improvizat la cererea şi îndemnul unei frumoase „coconiţe" bucureştene, care i-a şi fixat poetului drept temă trandafirul ce împodobea decolteul acesteia. „Şi de nu să-ntâmpla asupra aceştii fericiri o pârdalnică de venire... vă făgăduiesc că ar fi zis un milion de stihuri fără condei" (Manolescu, 1990: 101). Ceea ce confirmă complexul tematic *amar e*(*s*) *trobar*, de la care am pornit.

2.3. Tema legăturii din dragoste – lanțuri, cătușe, laț ori plasă – este prezentă la toți cântăreții curteniei (cf. Guillaume de Poitiers: „[...] din mreje-i nu-mi văd mântuirea”; literal: „și acum oricât m-aș zbate, nu-mi va da drumul din lațul – sau legătura – ei”), și reprezintă un topos care, de atunci încoace, a făcut carieră în lirica amoroasă de pretutindeni. La origini, în Provența, motivul respectiv se bifurcă în două direcții (două serii asociative):

I. legătură → prizonierat → robie → acceptarea ei → *slujirea*[7] Doamnei (de către supirant); și
II. legătură → chinuri ale iubirii → acceptarea și elogiul durerii → *cultul* Doamnei (de către aceiași).

La începutul primei serii, Christópoulos (căutând – ai zice – un corespondent mai concret pentru abstractul *liam* al trubadurului) întrupează legătura din dragoste într-un cârlionț al iubitei:

Într-o zi drăguța mea,
șuguind cu mine ea,
din bălaia ei cosiță
își retează o șuviță,
pasă-mi-te cu mânie,
și de gât mi-o leagă mie. (...)
Însemnează, -mi zice, iată,

[7] În terminologia iubirii curtenești, „slujirea” se numește *servei, domnei* sau *donnoi*, de la *do*(*m*)*na* < lat. *domina,* iar uneori chiar de la *midons* < *meus dominus*, la masculin, căci „ritualul” ei copiază tipìcul și fazele vasalității feudale.

astă viță înnodată
cum că eşti şi tu legat
în lațul meu înnodat.

Poeții fanarioți din *Mismayá* merg şi mai departe în aceeaşi direcție – şi anume de la prizonierat la robie şi la acceptarea ei:

Alta-n viiață nu mai am decât nădejdea vie
că sunt legat în lațul tău cel dulce pe vecie.
Vezi dară frumusețea ta cât duce şi cât ține,
de mă socot preafericit robind ăst fel la tine.

Alecu Văcărescu atinge ultima etapă a primei serii, făcând însă un ocol prin cea de-a doua:

Altfel că nu poci trăi,
fără d-a mă chinui. (...)
De-aceea m-am hotărât
cu dulcele lanț de gât,
răbdând în veci să robesc,
ştiind că mă fericesc.

Un itinerar analog străbate şi poetul fanariot, accentuând cu emfază – şi în pofida oricărei logici – parametrul (să-i zicem așa) *pleasure in pain:*

Lăsați-mă, o loghicon şi minte-mi, să jelesc,
şi-avan lăsați-mă să plâng toate câte-mi lipsesc.
Plăcută suferința-mi e, mi-i dulce-n vijelie,
farmec aflai nemăsurat în astă tiranie.

Cătuşa mea eu o iubesc, la temniță-mi mă-nchin,
şi nu mă satur să doresc mereu acelaşi chin.

2.4. Celei de-a doua serii asociative îi este dedicată tornada finală (fr. *envoi*) a poemului de referință. În speță, în chip de sinecdocă a „chinurilor" amoroase, contele-duce din Poitiers trece în revistă *simptomele patologice ale iubirii* („Ea-mi dă fiori şi-nvolburare") şi face *elogiul iubitei* („de la Adam, cred eu, nu-şi are/ nimeni ca ea alcătuirea") ca metonimie a cultului pe care i-l închină.

Poeții balcanici se află pe aceeaşi lungime de undă. La români, patologia erotică e expusă cu de-amănuntul („Când nu te văz am chinuri/ Şi când te văz leşinuri": Alecu Văcărescu), pe un ton de văicăreală permanentă şi involuntar comică („Plâng, oftez, suspin, mă vaiet": Costache Conachi; „Oh! amar şi vai de mine!": Ienăchiță Văcărescu), pe care un critic o percepe drept „exces de lirism" (Manolescu, 1990: 104). În schimb, la un trubadur fanariot, paraponul liric este deturnat către invectivă, iar „ah"-urile şi „oh"-urile încep să sune a blesteme:

Ah! tu Amor înşelător, duşman al meu de moarte,
de starea-n care m-ai adus curând să ai tu parte.
Ah! tu Amor înşelător cum poci să te numesc,
c-un ucigaş şi c-un călău să te asemuiesc? (...)
Blestem celui ce rochie cusutu-ți-a pe trup,
de nu încape mâna mea, de țâțe să te-apuc (...)
Blestem vouă, frumoaselor, rea ziua să vă fie,
şi câte singure dormiți, duce-vă-ți pe pustie.

În sfârşit, Christópoulos regizează tema respectivă în registru alegoric şi umoristic, în chip de balet de operă bufă:

Drag' Amoraşule,
de mă iubeşti,
hai încetează
să mă loveşti.
Îţi spun: ajunge!
nu fi nebun;
ia cuminţeşte-te,
fii copil bun (...)
Bietul de mine,
iar mă ţinteşti?
Piept e aista:
'ce-l găureşti? (...)
Altă săgeată?
Vai, 'aracan,
moartea mă paşte
cu-aşa duşman.

Raportul metonimic dintre elogiul şi cultul Doamnei şi dintre acestea două şi codurile curteneşti-cavalereşti, în genere, e formulat cu o claritate aproape didactică de către unul dintre poeţii din *Mismayá*:

Cum găsesc înfăţoşarea ta înfricoşat de bellă,
mă întreb cum poci a-ţi face o descriere fidelă.
Căci între femei frumoase eşti de pus, frumoaso, -n ramă,
precum a adevăratei Afrodite o icoană. (...)

La ai tăi nuri nepereche, o, frumoaso, e dator
cu adânc' adorațiune orice nobel iubitor.
De aceea se cuvine și-i drept să mărturisesc
cum că, prins pe veci în mreje-ți, la tine și eu
robesc.

Amantul fanariot este, se vede bine, un „profesionist al erosului", sau mai degrabă al poeziei erotice, cum îndreptățit conchide Nicolae Manolescu (1990: 101) despre Alecu Văcărescu. Ca atare, el își pune problema elogiului iubitei mai întâi pe planul tehnicii artistice, în speță în termenii acelei figuri retorice numite *ékphrasis*, adică reprezentarea *verbală* a unei reprezentări *vizuale*. Îl preocupă așadar fidelitatea descrierii, corespondența dintre imaginea secundară și modelul primar, iar în fundal transpare și o ontologie mimetică de sorginte platonică, ce îmbracă aspectul unei scări descendente: *Afrodita* ca model transcendent → iubita ca *icoană* a acestuia → reproducerea *poetică* a precedentei. Pe de altă parte însă, elementele de estetică și filosofie clasică se amalgamează aici cu conceptul aristocratic al „valorii" Doamnei (*valor*), pe care iubirea curtenească l-a preluat ca atare din arsenalul instituției cavalerești. Iată de ce, susține poetul, „adorațiunea", adică elogiul, adică proclamarea acestei „valori", e de datoria oricărui „nobel iubitor".

Dar cel mai interesant aport al liricii balcanice la acest complex tematic îl constituie, după părerea mea, polivalenta metaforă a *oglinzii***.** La Christópoulos, oglinda

devine o reprezentare sinoptică a întregului teatru de operațiuni al bătăliei amoroase; o inteligentă stratagemă cu ajutorul căreia în discursul encomiastic unidirecțional şi unidimensional răzbate totuși o oarecare reciprocitate: „Face-m-aş, face-oglindă,/ ca să te vezi în mine,/ iar eu să văz de-a pururi/ nurii tăi şi pre tine.” Dimpotrivă, la Alecu Văcărescu elogiul specular se exercită în sens unic, deci mai degrabă îi izolează pe amanți, în loc să-i apropie. Totuși poetul, fără a suspenda unidirecționalitatea adorației, izbutește – cu o măiestrie demnă de un virtuoz din şcoala *trobar clus* – să-i transfere centrul de greutate de la amorez la iubită, imaginea dobândind astfel o autoreferențialitate narcisiacă: „Oglinda când ți-a arăta/ întreagă frumusețea ta,/ Atunci și tu ca mine/ Te-ai închina la tine.”

3. Încheiere

Pun aici capăt căutării de paralelisme între protocoalele amoroase ale curteniei şi modelul liric constituit în Balcani către finele secolului al XVIII-lea. Cred că, deşi grăbit şi oarecum impresionist, excursul (sau excursia) de până aici confirmă ipoteza mea inițială, concepută de la bun început într-o dispoziție „minimalistă” şi îndeajuns de ludică. O voi repeta şi în chip de concluzie, într-o formulare mai detaliată şi mai acuzat personală (expediind în subsolul paginii bruma de erudiție ce îmi servește de *alibi*):

1º. Mă amuză să-mi închipui că există un raport genealogic între primii noştri poeți, care se dedau la

voluptăți poligamice „în sânul moliciunii" orientale, și acei neliniștiți trubaduri, ce „mureau din dragoste" pentru o Doamnă unică, adesea depărtată și necunoscută, dacă nu chiar inexistentă, în Provența secolelor al XI-lea și al Xll-lea.[8]

2º. Mă seduce gândul că, de pildă, un madrigal fanariot (ce se cântă în gama *Makam Sabâ, Usul Sofian*!) sau un „cântic de lume", dintr-acelea ce se mai puteau auzi în adolescența mea, prin București, de la lăutari țigani (neștiutori că salvau de la uitare stihurile vreunui Văcărescu), ar putea fi capătul unei lungi evoluții, la originea căreia se întrevede o *aubade*, o *tensô* sau un *sirventès*[9].

---

[8] După Denis de Rougemont (*Les mythes de l'amour*, 1961), întreaga scară fenomenologică a Amorului se polarizează în jurul a două nuclee semantice și simbolice: pe de-o parte „Tristan", iar pe de altă parte „don Juan" (*apud* Simion, 1980: 299-300). Aplicând criteriile mitanalitice ale gânditorului elvețian, este evident că trubadurii occitani sunt atrași, în principiu, de primul pol (ajunge să ne amintim de celebra legendă a „iubirii de departe" / *amor de lonh* dintre Jaufre Rudei și prințesa de Tripoli, pe care seniorul din Blaye nu a cunoscut-o decât în ultima clipă a vieții sale); pe când poeții balcanici din secolul al XVIII-lea aparțin tipologic celei de-a doua categorii, deși convențiile literare pe care le practică le impun să joace rolul unor Tristani.

[9] Nu e vorba de o simplă speculație: am impresia că cel puțin unele specii ale poeziei provensale erau încă active, până la un punct, în lirica balcanică din veacul al XVIII-lea. Astfel, în antologia lui Daoutes (Phrantzé, 1993), poemul nr. 57 (*Primăvara a sosit*), un dialog jucăuș și plin de aluzii între „Bărbat" și „Femeie", are structura acelui duel poetic pe care trubadurii îl numeau când *tensô*, când *joc parti* sau *partimen;* poemul nr. 58 (*Când condeiu-l iei în mână*), unde un șiret „purece" e certat pentru că frecventează părțile gingașe și ascunse ale Doamnei,

3º. La fel de amuzant găsesc faptul că torentul raționalist cu care Occidentul inundase Balcanii în Veacul Luminilor a adus cu sine germenii unei mistici amoroase medievale.

4º. Mă desfată peste măsură constatarea că poezia lirică, ce cânta frivol şi grațios desfătările frivole şi grațioase ale vieții, e tot ce ne rămâne mai viu din secolul al XVIII-lea, în pofida faptului că preferințele epocii mergeau mai degrabă către limbajul asurzitor al ideologiei şi cel escatologic al revoluției.

Iar dacă, după toate acestea, mi se va pretinde „seriozitate" şi o evaluare „ştiințifică" a ipotezei inițiale (deşi nu văd ce folos are ştiința de pe urma unei solemnități lipsite de umor), nu-mi rămâne decât să subliniez că, fireşte, cele de mai devreme nu trebuie luate ad litteram şi că valoarea lor explicativă rămâne desigur destul de limitată în ce priveşte climatul psihologic şi istoric al poeziei lirice timpurii din Balcani. Gajul conjecturii de la care am pornit este cu totul altul. Voi căuta să-l clarific cu ajutorul unei a doua supoziții.

Examinându-i pe poeții fanarioți din *Mismayá*, pe Christópoulos, pe Văcăreşti sau pe Conachi într-un

---

seamănă destul de mult cu specia satirică numită *sirventès*. La acelaşi model formal mi se pare că poate fi raportată piesa IX (*Țânțarul*) din ciclul *Erato* al lui Christópoulos (Tsantsánoglou, 1970); la acelaşi poet găsim compoziții analoge cu *alba* (fr. *aubade* = „cântecul de zori"): *Erato* XIII (*Zorii*) şi, în cheie umoristică, XXI (*Cucoşul*); tot astfel, *Bocetul* lui Christópoulos la moartea iubitei („Tu, roză, suspină,/ voi, mirți, lăcrămați"), una dintre puținele compoziții emoționate şi emoționante ale „noului Anacreon", poate fi pus în paralel cu lamentația provensală ce poartă numele de *planh*.

cadru de referință furnizat de lirica trubadurescă şi extrapolând „morala” unei atari proceduri, ajungem pe nesimțite la ideea caracterului (ca să-i zicem aşa) metis al oricărui bun cultural. Metisaj care, în cazul de față, se manifestă atât pe orizontala spațială: Orient şi Occident, cât şi pe verticala temporală: iluminism şi medievism.

Hibridarea oriental-occidentală era de altfel prezentă încă din punctul de pornire al traiectului ce duce de pe malurile Ronului pe acelea ale Dunării și ale Bosforului. În poezia occitană din secolele al XI-lea şi al XII-lea se varsă cel puțin trei curente culturale: unul de proveniență latină şi populară, dând seama despre formele lirice trubadurești (presupuse a fi evoluat din „cântecele de mai” ale folclorului roman); un al doilea, de sursă germanică, determinând protocoalele slujirii (*servei*) Doamnei de către îndrăgostit (deduse din ritualul vasalității feudale); şi un al treilea curent, de sorgine arabo-andaluză, care transmite trubadurilor tematica aproape exclusiv erotică a poeziei lor, purtând pecetea Amorului-patimă (*l'amour passion*, cum l-a numit Stendhal). „Invenția” acestui tip de sentiment este atribuită legendarului trib Banu ‘Odhrah din Yemen, strămutat în Spania maură. „Iubirea care ucide”, „robia” voluntară a iubitorului, exigența (cel puțin poetică) a „castității”, desfătarea manieristă procurată de cazuistica amoroasă şi de analiza ei, profundul respect şi cultul estetic al femeii, a cărei poziție socială se ameliorează calitativ cu aceeaşi ocazie, sunt câteva dintre trăsăturile caracteristice ale poeziei

„trubadurilor" din al-Andalus[10] (Pérès, 1983: 399-432). Pentru a închide cercul, trebuie să adăugăm că Amorul odrí a pătruns adânc nu numai în poezia occidentală, ci, după cum era şi firesc, în primul rând în cea orientală, inclusiv în şcoala tradiţională turcă Divanî (Ioana-Yusuf, 1979), pe care cel puţin fanarioţii o cunoşteau la prima mână.

Diferenţa fundamentală dintre modelul liric constituit în Balcani şi oricare prototipuri la care poate fi raportat constă în faptul că acestea din urmă au o componentă aristocratică – una care lipseşte aproape cu desăvârşire la noi. Nu numai pentru că, prin părţile noastre, cavalerismul și „curtenia" occidentală cu rădăcinile ei feudale sunt formaţiuni istorice mai mult sau mai puţin necunoscute[11], ci şi, mai ales, fiindcă evoluţia anumitor forme şi teme poetice descrie o curbă (să-i zicem) coborâtoare. La sosirea în Balcani, elementele respective ating (sau chiar traversează) graniţele *folclorului*, pentru a se cantona în cele din urmă în limbul unui *gesunkenes Kulturgut*: produs cultural (de)căzut.[12] Mă grăbesc să precizez (pentru a

---

[10] Între care se numără şi câteva *trobairitz*, precum Wallada (Pérès, 1983: 401 şi 409), fiica lui al-Mustakfi, calif al Cordobei, nu mai puţin faimoasă în Spania arabă decât Contesa de Die în Occitania.

[11] Există totuși și un cavalerism al Islamului (membrii lui sunt numiți *ghâzi*); examenul acestei chestiuni e însă în afara subiectului.

[12] Teorie a folcloristului elveţian Hoffmann Krayer şi a etnologului german Hans Naumann, potrivit căreia cultura populară „recapitulează" în timpi defazaţi şi în forme degradate cultura claselor superioare (Pop-Ruxăndoiu, 1976: 13).

nu fi acuzat de „rasism de clasă”) că socotesc un asemenea proces drept cu totul normal, ba chiar pozitiv, aşa cum au dovedit formaliştii ruşi: dinamica înnoirii în literatură ascultă tocmai de dialectica „decanonizării” (*dekanonizacija*) genurilor şi speciilor „nobile” şi a „canonizării” (*kanonizacija*) celor „umile” (inclusiv, uneori, a recanonizării celor decanonizate în faze anterioare).

Dimensiunea temporală a metisajului cultural se referă la *medievismul* infiltrat în poezia balcanică din secolul al XVIII-lea *pe canalul iluminismului.* Constituie desigur o ironie a istoriei faptul că o mişcare intelectuală care – declarat sau nu, direct sau indirect – îşi propune să submineze regimul aristocratic, în părțile noastre găseşte o sursă de prestigiu în ultimele străluciri ale amorului curtenesc, adică tocmai într-una dintre emblemele vechii orânduiri, pe care a şi acompaniat-o în aproape toate fazele ei.[13] Ataşamentul primilor noştri lirici față de convențiile curteneşti consună deci cu melancolia contradictorie a lui Talleyrand care, în timp ce se număra printre făuritorii unei noi istorii, ducea dorul inegalabilei *douceur de vivre* a defunctului *Ancien Régime.*

Ca şi mai înainte, constatările mele nu ascund niciun fel de secunde intenții axiologice sau, dacă le ascund, ele sunt mai degrabă favorabile metisajului temporal, ca şi celui spațial. Nu voi merge totuşi până

---

[13] La fel de ironic, dar şi tipic pentru modul de receptare a influențelor apusene la noi, e şi faptul că occidentalizarea Balcanilor începe cu idei şi forme de care Occidentul era pe cale de a se lepăda.

la a susține că asemenea conținuturi intruse ar fi de natură să-mi răstoarne (fie şi numai în ce priveşte Balcanii) imaginea consacrată a secolului al XVIII-lea, în sensul că le-aş considera drept componente principale ale epocii. Din contră, valoarea lor constă pentru mine în faptul că ele pot fi receptate drept simptome ale emergenței *secundarului* (Nemoianu, 1989), un fenomen la care am devenit deosebit de sensibili grație sentimentului postmodern al „sfârşitului istoriei".

Desigur, rampa epocii continuă să o acapareze acele procese culturale și politice care prevestesc exploziile revoluționare din anii de eroism şi jertfe ce vor urma: renaşterea națională a grecilor, mişcările din 1821 şi 1848 în principatele dunărene ş.a.m.d. Tot ce trebuie ca să ne excite reflexele progresiste!

Mărturisesc însă că rezervele de scepticism pe care le-am acumulat grație originilor şi experienței mele istorice mi-au neutralizat în bună măsură atari reflexe. Astfel încât mă simt ispitit mai degrabă să-mi îndrept atenția către fundalul acestei fresce triumfaliste.

Acolo îmi apare Christópoulos retrăgându-se din Eterie la scurtă vreme după ce fusese inițiat în conspirație; vizitând mai apoi Grecia liberă, de unde însă, şocat de năstruşniciile romanticilor localnici şi străini, se va înapoia degrabă în tihna gotică a Sibiului şi va continua neabătut să aducă prinos lui Eros, ca un nou trubadur, şi lui Bacchus, în chip de nou Anacreon. Tot acolo, cu giubea fanariotă de bătrână tombateră, poate fi văzut şi Costache Conachi (câțiva ani înainte de Revoluția de la 1848 şi-n vreme ce Ieşii mişunau de ti-

neri cauzaşi îmbrăcaţi evropeneşte), neliniştit de „oarba grăbire cu care am socotit să câştigăm luminile”; şi, odată potolită aplecăciunea, dar mai ales putința de a păcătui, căutând – „nu fără părere de rău” (G. Călinescu, 1941: 94) – consolare în cele sfinte. Scrie, deci, interpelând însuși Amorul personificat:

> *Iar acum o altă grijă și simțire m-au cuprins;*
> *Tu-nțălegi că numai focul pentr-un Dumnezeu aprins,*
> *Au putut într-al meu suflet pe al tău să-l facă stins...*
>
> *Mergi şi du-te de la mine frumuşelelor să spui,*
> *Că acela ce prin versuri le-au slăvit în vieața lui,*
> *Acum este un scheletru răzemat de cârja lui!*

Acolo, deci, în acel fundal umbrit, vom descoperi toate câte – peisaje şi personaje – ni le ascunde scena de prim-plan. Lungul lor alai conferă imaginii „principale” o nebănuită profunzime.

În chip de concluzie finală, voi transcrie aici fascinanta revendicare a unor atari detalii, din partea unui teoretician român care a atras primul atenţia asupra necesităţii de a face dreptate „secundarului”:

> *Marginality is broader than centrality, diversity broader than clarity, and the potential is larger than the actualized. One feels a liberal need to enfranchise the downtrodden masses of details, of secondary and subordinated events and*

objects, with their diversity and imperfection. One also feels a reactionary urge to oppose the march of progress and to linger with the abundance of the abandoned, with the discarded and useless world of the irrelevant and the insignificant. These are emotions – compassion, nostalgia, whimsicality – that do not partake of Promethean rebellion or Faustian titanism, but are charged with restraint, even humility [...] they do not challenge the primacy of the principal, they merely encourage us to search for a better accommodation between different sectors of what exists.

(Nemoianu, 1989: xii)

CANONUL MODERN

„Alfabetul poeziei române începe cu B” (I)

Boemul și slujbașul sau despre virtuțile „poeziei minore”

(George Bacovia
în dialog cu Costas Karyotakis)

1. De la estetica la sociologia „minorului”

În limbajul curent, ca și în jargonul teoretic, conceptul de „minor” e de regulă folosit, mai ales cu referire la poezie, într-un sens peiorativ. Rareori constatăm că i se atribuie accepțiunea descriptivă ce îi e proprie și care, de fapt, desemnează o categorie tipologică a activității, a actanților și a produselor artistice.

1.1. După T. S. Eliot, care dedică temei respective un faimos eseu (*What Is Minor Poetry?*, 1946), ceea ce îl deosebește pe un „mare” poet de unul „minor” e pur şi simplu faptul că, în primul caz, „cunoaşterea întregii opere sau a unei părți foarte mari din ea te duce [...] la o apreciere mai bună a fiecărei poezii în parte”; cu alte cuvinte, că aici avem de-a face cu „o unitate semnificativă a întregii opere” (Eliot, 1966: 311), pe când în celălalt caz nu se poate susține că „întregul valorează mai mult decât însumarea părților lui” (*ibid.*: 308).

La acestea, autorul adaugă încă o observație, de tipic *common sense* britanic: „Când vorbim despre Poezie cu majusculă, ne gândim numai la emoțiile cele mai intense sau la versurile tulburătoare: şi totuşi sunt multe ferestre în poezie care nu sunt deloc tulburătoare [...] și totuşi sunt ferestre foarte bune" (*ibid.*: 311). Dar tonul oarecum condescendent al afirmațiilor sale lasă să se înțeleagă că nici el – în ciuda precauțiunilor pe care şi le ia din primul moment – nu poate evita până la capăt judecata de valoare implicită în orice clasificare.

Şi, totuşi, tocmai demersul taxonomic al lui Eliot ne oferă un reper suficient de solid pentru o primă circumscriere a sferei „minorului" în poezie. Oricât de banal ar suna aşa ceva, definit *via negationis* poetul „minor" e, efectiv, acela care *nu este* un „mare" poet. Altfel spus, ale cărui „ferestre" *nu* se deschid asupra unor imagini „tulburătoare", fie din punct de vedere calitativ („emoțiile cele mai intense"), fie dintr-unul cantitativ (totalitatea sau cea mai mare parte a spectrului naturii umane). Ca atare, pe cale afirmativă, l-am putea defini ca *poet al parțialului* şi uneori al „parțialității", adică al *părtinirii*.

Specificul poeziei „majore" ar fi „unitatea semnificativă a *întregii* opere": o unitate (ca să-i zic aşa) deductivă, căci sensul întregului primează asupra sensului părților. Din contră, cea „minoră" implică existența unei unități de tip inductiv, unde partea *este* (și valorează tot atâta cât) întregul. E ceea ce ni se şi sugerează, de altfel, la începutul eseului eliotian, când autorul califică poezia „minoră" drept un „[...] gen de poezie pe

care o citim numai în antologii” (*ibid.*: 299). Idee ce adaugă modelului nostru o nuanță de luat în seamă, și anume componenta *critică* (în speță antologarea) ca o trăsătură distinctivă a categoriei „minorului”, atât din punct de vedere structural, cât şi operativ. Ca atare, ceea ce – cu un oximoron intențional – aş numi „opera parțială” va avea un caracter esențialmente *fragmentar* (antologic!) şi va asculta de o poetică a litotei, a elipsei și, la limită, a tăcerii.

În lumina argumentelor de mai înainte, disjuncția tipologică dintre creația „majoră” şi cea „minoră” poate fi reformulată în termeni ușor diferiți. Pe de-o parte, totalitatea care este „marea” operă aspiră să constituie metafora (*i.e.,* etimologic vorbind, transferul sau – cum ar zice Octavio Paz – „traducerea”) unei alte totalități, de rang mai înalt, pe care o înlocuieşte în ordine paradigmatică, la fel cum „unitatea semnificativă” care este întregul dislocă şi transferă pe un plan superior semnificația părților. Pe de altă parte, fragmentul „minor” devine sinecdoca (adică *pars pro toto*) egală cu sine a fragmentului care o precedă sau îi urmează şi cu care coexistă şi se combină în serie sintagmatică.

De aici se pot extrapola două tipuri de autoinstituire a subiectului creator. (Tot) pe de-o parte, cu un orgoliu caracteristic, poetul „mare” se vrea *reprezentativ* la modul sublim, adică un microcosmos ce rezumă şi „traduce” metaforic macrocosmosul: Universul, Umanitatea, Națiunea... Și (tot) pe de alta, cu umilința intrinsecă a parțialului, dar şi cu o părtinire critică ce îl face să umilească sublimul, „minorul” nu poate fi decât *tipic*: pentru o anumită epocă, generație sau clasă. Deci

umanității (cu literă mică) din poezia „minoră” i se potrivește versul românului George Bacovia: „O, cum omul a devenit concret”. Concret, spre exemplu, prin suma determinărilor de timp, spațiu și mediu social din care își extrage tipicitatea. Concret, mai ales, prin alte determinări, de natură psihologică și comportamentală, în baza cărora sinecdoca umană devine sinecdocă de sine, adică individ.

1.2. Dialectica tipicului și a individualului ne duce cu gândul la teoria romanului realist și naturalist. Nu întâmplător, școala zolistă a fost contemporană și concurentă cu *simbolismul*, unul dintre avatarii istorici ai categoriei „minorului” în poezie. La fel de neîntâmplător e faptul că tocmai simbolismul constituie poate singurul domeniu al genului liric unde se poate vorbi cu oarecare îndreptățire despre o prezență a *realismului*.

Odată ajunși în acest punct, putem întrevedea afinitatea ce există între estetica parțialului/parțialității și poetica simbolistă. Mai mult însă decât poetica pro-priu-zisă acestui curent, care în multe privințe o continuă și chiar o intensifică pe cea romantică – romantismul fiind (a nu se uita) ipostaza emblematică a poeziei „majore” –, ceea ce interesează aici e un aspect colateral – deci încă o dată parțial –, care ține de fapt de sociologia simbolismului. Spre deosebire de romantismul iubitor de *plein air,* literatura și arta simbolistă se desfășoară într-un decor *citadin*.

Bună parte din datele stilistice și tematice ale universului simbolist pot fi deduse din această zare urbană, artificial limitată și fragmentată de capriciile

unei arhitecturi resimțite de pe acum drept tentaculare. La rândul ei, arhitectura respectivă devine sinecdoca tuturor traumatismelor provocate de atomizarea (= fragmentarea) corpului social în trecerea de la comunitatea precapitalistă la societatea stratificată şi învrăjbită a erei burgheze. Pe acest fundal: al singurătății în mijlocul mulțimii, al habitatului termitiform, al nepăsării sau chiar urii cotidiene, diferențierea psihologiei individuale (pe care oraşul o favoriza încă din Evul Mediu) adoptă formele extreme ale excentricității deviante. Şi astfel, la periferia Cetății, îşi face apariția strania figură a „poetului blestemat”, rejeton bastard şi blasfemator al clasei mijlocii, a cărui tipicitate socială a fost prinsă de socialistul român C. Dobrogeanu-Gherea în izbutita formulă „proletar cult”.

Proletarizarea artistului devine cu atât mai acută în sânul unor societăți precum cele balcanice, unde urbanizarea capitalistă s-a înfăptuit tardiv şi incomplet, printr-o sălbatică acumulare primitivă a capitalului. Burghezia însăşi, ca parvenit al „stării a treia”, suferă aici de o carență cronică de *pedigree* şi de stabilitate economică. Urmarea este o la fel de cronică nesiguranță (citește lipsă de *self confidence*), conjurată doar prin agresivitate la adresa a tot ce depăşeşte cadrele vulgarității ciocoiești. Ca atare, expulzarea „poetului blestemat” ascultă de nevoia compulsivă a burghezului localnic de a șterge (literalmente) din câmpul său vizual nu numai spectrul mizeriei materiale în care este permanent amenințat să recadă, ci şi pe acela al mizeriei morale, adică amintirea mijloacelor inavuabile prin care a reuşit cândva să iasă din sărăcie.

În eseul de față, îmi propun să evidențiez aspectele „parțiale” în creația a doi „proletari culți” din spațiul nostru de civilizație: românul George Bacovia și grecul Costas Karyotakis.[1]

---

[1] Întrucât acest autor este cvasinecunoscut în România, menționez în continuare câteva date esențiale, atât biobibliografice, cât și de context istorico-literar. Născut la Tripolis (Arcadia) în 1896 – deci cu 15 ani mai tânăr decât Bacovia –, Costas Karyotakis s-a împușcat la Preveza (Epir) în 1928, în vârstă de numai 31 de ani. A studiat Dreptul la Universitatea din Atena. După obținerea licenței, a lucrat ca funcționar public în diverse instituții și ministere. Existență ternă, întreruptă doar de două călătorii: tradiționalul „pelerinaj” la Paris și un voiaj la București, „Parisul Balcanilor”. I se cunoaște o singură legătură de durată, cu poeta Maria Polydouri, atinsă de ftizie. De pe urma „amorului venal”, pe care îl practica în schimb cu oarecare asiduitate, se pare că s-a ales cu un sifilis rebel. Profesând opinii politice monarhiste în timpul primei Republici Elene, poetul-birocrat a suferit din partea superiorilor săi diverse șicane care, pe fondul unei naturi depresive, i-au zdruncinat nervii, împingându-l la sinucidere. A luat parte la activitatea literară a promoției poetice din jurul lui 1920 (alături de Agras, Lapathiotes, Philyras, Polydouri ș.a.), făcând în acest context figură de *chef de file.* Cu ultimul și cel mai realizat volum al său, *Elegii și satire* (1927), el „ne-a depășit pe toți, imediat și definitiv” (scria poetul și criticul Tellos Agras, coleg de generație al lui Karyotakis). În literatura greacă se vorbește chiar despre un curent poetic, „karyotakismul”, încă la ordinea zilei după aproape 30 de ani de la moartea poetului, când revista de stânga *Epitheoresi tes Technes* („Revista de Artă”), depășind ortodoxia jdanovistă, decide să-i ia în discuție opera (1955). Același curent pare a fi activ și în 1973, când Byron Leontaris, poet și critic tot de stânga, își scrie *Tezele asupra lui Karyotakis,* piesă fundamentală în bibliografia autorului de care ne ocupăm. Am insistat asupra receptării sale în cadrul culturii de stânga deoarece, înainte de dizolvarea treptată a maniheismelor ideologice, aceasta reprezenta, de departe, sectorul cel mai viu și mai interesant al vieții spirituale din Grecia.

2. Argumente pentru un paralelism

Între ei există afinități frapante de viziune şi procedee, care justifică un atare paralelism. Mai presus de toate însă, o lectură încrucișată a celor doi poeți ne va ajuta să adâncim examenul categoriei „minorului” în direcția unei tipologii bipolare a creatorului simbolist.

În binecunoscutul (şi unicul) său „Sonet” (*P*), Bacovia îi evocă pe doi dintre maeştrii săi:

Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă
Ori ca Verlaine, topit de băutură –
Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.[2]

Aceleaşi nume (plus un al treilea, la care Bacovia ar fi subscris fără îndoială) apar şi într-o baladă a lui Karyotakis:

Urâți de zei, urâți de omenire,
Nobili căror' mizeria li-i dată,
Se ofilesc Verlainii; moştenire
Ei au în schimb rima de-argint, bogată.
(...)
Un Poe dacă trăi-n nefericire,
Baudelairii de-şi trăiră moartea toată,
Darul lor de istov e-o Nemurire.
(„Baladă la poeții neştiuți ai veacurilor”, *N*)[3]

---

[2] Sursa citatelor este ediția Bacovia din 1965, care cuprinde ciclurile: *Plumb*, 1916 (*P*); *Scântei galbene*, 1926 (*SG*); *Cu voi*, 1930 (*CV*); *Comedii în fond*, 1936 (*CF*); *Stanțe burgheze*, 1946 (*SB*) – plus postume, inedite și proze. Sistemul de citare cuprinde titlul poeziei respective, urmat de sigla ciclului original.

Lista este aproape identică la ambii; diferența de raportare la cei evocați e însă uriașă!

2.1. În primul caz, Poe şi Verlaine iau loc în proximitatea imediată a subiectului liric: nu „ca” ei, ci mai degrabă „cu” ei deambulează euforizat etilic Bacovia (ca să-l numim cumva pe cel ce spune „eu” în aceste versuri). Companionii de libațiuni sunt sinecdoce înseriate, aproximând în chip parțial condiția existențială şi socială a „minorului” proletarizat, iar sinecdoca întregii situații este, firește, alcoolul, care nivelează sau mai bine zis dizolvă orice ierarhie (expresia „*topit* de băutură” trebuie interpretată în sensul cel mai literal cu putință). Numele „seriei” cu pricina este *boema*: frăție de egali întru mizerie, în decorul marginal al cafenelei sau tavernei decadente.

Mentalitatea libertară a sectei îl îndeamnă pe Bacovia să facă profesiune de solidaritate cu proletariatul. Deşi naivă, această angajare verbală nu e lipsită de un anumit calcul. Căci revoluția socială, privită fie ca Apocalipsă a lumii vechi (a se vedea „Serenada muncitorului”, *SG*), fie ca auroră a vremurilor noi (cf. „Amurg”, *CV*), se presupune că îl va mântui pe „proletarul cult” copleşit de „crimele burgheze”:

---

[3] Sursa citatelor este ediția Savvides (Karyotakis, 1975), care include culegerile: *Durerea omului și a lucrurilor*, 1919 (*DOL*); *Nepenthê*, 1921 (*N*); *Elegii și satire*, 1927 (*ES*), traduceri din poeți străini, postume, inedite și proze, plus o selecție de studii critice despre autor. Sistemul de citare e același ca la Bacovia. Versiunile românești îmi aparțin. Câteva dintre ele pot fi consultate în antologia simbolismului european a Zinei Molcuț (1983: II, 640-649).

E timpul... toți nervii mă dor...
O, vino odată, măreț viitor.
(„Poemă finală”, *CV*).

O suferință profundă şi o mare exasperare răsună în aceste strigăte de furie. Pe de altă parte, ele ne sugerează că singularitatea şi parțialitatea inerente boemei îl fac pe Bacovia să-şi asume fragmentarea corpului social din cetatea – și societatea – burgheză sub forma ei cea mai acută, care este lupta de clasă.

2.2. Dimpotrivă, Verlaine-ii, Poe-ii şi Baudelaire-ii se văd înălțați de Karyotakis într-un soi de Olimp al cafenelei. Cu toate că sus-zisele zeități tutelare sunt şi ele *pars pro toto* relevând caracterul parțial al boemei, întregul de care țin este o sferă elevată şi somptuoasă (cf. „zei”, „nobili”, „argint”, „nemurire” etc.), nelipsită de o anumită măreție tragică. Un raport de excluziune se instalează între sfera respectivă, pe de-o parte, şi domeniul mizeriei mediocre, pe de altă parte; „eul” liric al lui Karyotakis se înscrie aici ca o sinecdocă a categoriei parțiale a poeților „neştiuți”[4]:

Disprețul lumii Ie-a intrat în fire
şi trec în țeapănă şi pală ceată;
pe ei a pus iluzia stăpânire:
că Faima îi aşteaptă, depărtată
fecioară zâmbitor-îngândurată.

---

[4] În original sunt numiți *ádoxoi* („lipsiți de glorie”), deci de două ori „minori”.

Ştiind că sub tăcere sunt trecuţi,
nostalgic eu voi plânge-o întristată
baladă la poeţii neştiuţi.

Timpii ce vin, odată şi odată.
„Ce neştiut" – vor întreba, limbuţi –
„poet a scris această despuiată
baladă la poeţii neştiuţi?"
(„Baladă la poeţii neştiuţi ai veacurilor", *N*)[5]

Câteva observaţii s-ar impune în acest punct. În primul rând, „neştiuţii" sunt parţializaţi între altele şi prin excludere de la „emoţiile cele mai intense" (cum ar spune Eliot), ca, de pildă, tragicul. În al doilea rând, grotesca lor mediocritate nu ascultă de o cauzalitate socială, ci de una (ca să zic aşa) naturală; prin urmare, aici nu există vreo urmă de revoltă, ci o aplecare spre (auto)compasiune. În fine, prin departajarea antitetică a „nemuritorilor" de „poeţii neştiuţi", în chiar sânul falangei „minorilor" îşi face apariţia principiul ierarhic. Acesta îi vine lui Karyotakis dintr-o altă zonă a universului urban şi burghez, şi anume din sfera administrativă şi birocratică (cf. Agras, 1975: 203-205).

Sistemul de valori derivat de aici este asimilat de autor în aşa măsură încât, în cadrul respectiv, îşi

[5] Cuvântul *nepenthê* (aici neutru plural; la singular *nepenthés*), folosit drept titlu al volumului din care face parte „Balada...", aparține așa-numitului „dialect homeric" și se întâlnește în *Odiseea* (IV: 221), ca *nepenthès phármakon* = „leac contra durerii" sau a „doliului". Baudelaire („Un mangeur d'opium", în *Paradis artificiels*) îl reia cu sensul de „opiu". În aceeaşi accepţiune îl utilizează şi Karyotakis.

găseşte locul până și oficiul poetic, identificat cu acela al scribului:

Pieptul încovoindu-mi-l, cât să-mi trag
răsuflarea
din colbul de hârțoage.
(„Scrib*", N*)

Mai mult: dezordinea boemei este ironizată de Karyotakis dintr-un punct de vedere ce poate fi acela al unei respectabilități comun acceptate:

Cu plete şi cravate zi de zi
mai fluturânde ne-arătăm. Luăm poză.
Nesuferită credem că e proză
cu oameni cumsecade-a ne-nsoți.
(„Cu toții*...", ES*)[6]

Dar cazul lui Karyotakis e mai complex decât ar putea reieşi din cele de până aici. Aparentul său conformism nu este unul vinovat, de comesean la ospățul Puterii. E o supunere neputincioasă, de om sărman prins în angrenaj, de „umilit şi obidit" din rasa celor zugrăviți de marii prozatori ruşi din secolul al XIX-lea (Gogol, Cehov, tânărul Dostoievski...). Reversul medaliei îl constituie lucidul „realism neourban" (Agras, loc. cit.: 204) cu care poetul descrie funcționarea maşinăriei birocratice dinlăuntrul acesteia. Fără a mă extinde prea mult pe tema respectivă, voi trece totuşi în revistă câteva exemple.

[6] Intervențiile grafice în corpul citatelor îmi aparțin.

Iată mutilarea spirituală suferită de poetul-slujbaş atunci când paleta sa afectivă se vede redusă şi comprimată în mod drastic:

Slujbă cu leafă, teancuri de hârtii, mici griji,
mizere
tristeți mă așteptau și azi ca ieri, în stol discret.
(„Slujbă cu leafă...”, *ES*)

De la alienarea administrativă mai e doar un pas până la grotesca reificare tehnologică:

Funcționarii prind să se topească
doi câte doi, ca polii-n baterie.
(*Statul şi Moartea electricieni să fie*
de izbutesc să-i mai înlocuiască?)
(„Funcționarii publici”, *ES*)

După „electrotehnică”, vine la rând „radiofonia”, încă o metaforă a omului alienat, încă o sinecdocă a universului alienant al tehnologiei:

Suntem nişte antene înălțate
ca niște degete; din haos se stârnește
în ele o vibrație ce crește,
curând îns' or să cadă sfărâmate.
(„Suntem...”, *ES*)

Aşadar, în linii generale, poetul aderă la universul Cetății, ba chiar se împărtăşeşte, în mare măsură, din sistemul axiologic şi din zestrea imaginară a acestuia. Ca atare, realismul lui Karyotakis e – cu vorbele aceluiași

Tellos Agras (*ibid.*: 200) – unul „de bună credință”, a cărui capacitate de pătrundere – semn al familiarizării cu structura birocratică – este, cel puțin în intenție, pusă în serviciul unei critici „constructive”. Ceea ce nu înseamnă că, obiectiv vorbind, statutul său ar fi altul decât „parțialitatea” proletară pe care o afișează Bacovia. Numai că, nefiind un revoltat sau un contestatar, el își va resimți marginalizarea socială[7] ca pe o pedeapsă nedreaptă și nemeritată. Curând, deci, sentimentul de (auto)compasiune aferent situației de poet „neştiut” se va radicaliza, devenind conştiința lipsită de echivoc a unei condiții de „țap ispășitor” (sau *pharmakós*, în limbajul teologic al Antichității). Pe acest trunchi principal de semnificație se grefează conotații care trimit la ritul expierii: de la expulzarea unei victime inocente, încărcată de păcate pe care nu le-a comis, până la imolarea ei prin sfâșiere, în evidentă relație de afinitate cu fragmentarismul operei „minore”. Cu o remarcabilă intuiție arhetipală, Karyotakis transcrie toți acești constituenți ai ritului în registru simbolic, făcând din ei *disjecta membra* ale trupului Poeziei – înfățișate sub specia absurdului:

Suntem nişte senzații împrăştiate,
nu-i chip să le mai vezi iar adunate,
întreaga, s-a-ncâlcit în nervi, natură.

---

[7] „Există poeți ce devin notorii o dată pentru totdeauna, există şi alții pe care îi descoperim neîncetat. Karyotakis este poetul pe care îl *refulăm*” (Leontaris, 1975: 260).

În trup şi-n amintiri dureri ne fură.
Ne izgoniră lucrurile toate
şi-n versuri adăpost cătăm, cu ură.
(„Suntem...”, *ES*)

2.3. Sintetizând conținutul paragrafului de față, putem afirma că între Bacovia și Karyotakis există un sensibil paralelism și că acesta e unul contrapunctic. Prin el, câmpul simbolismului balcanic – privit ca un teritoriu specific al poeziei „minore” – se polarizează: cafeneaua față cu biroul, boemul față cu slujbaşul, revolta anarhizantă față cu sentimentul absurdului informat de arhetipul țapului ispăşitor.

Între cei doi poli se întinde un întreg univers problematic, legat – în forme tipice şi concrete, ca tot ce ține de sfera „minorului” – de una dintre dramele modernității.

3. Poezia „minoră” ca (auto)critică: (a) desublimare și decanonizare

Octavio Paz susține undeva că dinamica poeziei moderne implică o critică „pătimaşă şi totală” de sine: „Critica obiectului literaturii: societatea burgheză şi valorile acesteia; critica literaturii ca obiect: limbajul şi semnificațiile sale” (Paz, 1974: 55).

Remarca se dovedeşte deosebit de pertinentă cu referire la sectorul „minor” al tradiției moderne. Într-adevăr, am văzut că, din pornire, o componentă critică (principiul antologic) era esențială pentru constituirea operei „minore” ca o totalitate parțială şi fragmentară.

La capătul traiectoriei, vom constata că o funcționare critică este la fel de esențială pentru ca această operă să-şi atingă obiectivele specifice.

3.1. Poezia lui Bacovia, remarca un sagace exeget al acestuia, gravitează în jurul unei idei „care se cheamă bacovianism" (Caraion, 1977: 453-464): un aspect „minor", adică parțial și părtinitor, pe care poetul l-a „antologat" (ca să zicem așa) din Eminescu, promovându-l apoi drept *pars pro toto* a unei viziuni mai restrânse, dar mai intense. Odată constituit şi începând a funcționa în chip autonom, bacovianismul face din critica valorilor burgheze o revanșă pe seama înaintașului. Atacurile sale blasfematoare țintesc, bunăoară, Patria, ținută de răspunzătoare de ruina spirituală și existențială a romanticului român:

O, genii întristate care mor
În cerc barbar şi fără sentiment.
Prin asta eşti celebră-n Orient,
O, țară tristă, plină de humor...
(„Cu voi...", *CV*)

Un astfel de victimism genialoid e întâmpinat de poetul grec cu ironie:

Şi dacă rătăcim lihniți – boemii –
şi dac' adesea înnoptăm sub poduri
e fi'ndcă am căzut în varii moduri
victime ale „mediului" şi „vremii".
(„Cu toții...", *ES*)

Nu valorile Cetății (pe care le internalizase în bună măsură) stârnesc verva critică a lui Karyotakis, ci „ființa socială a poeziei neogrecești” (Leontaris, loc. cit.: 262): o pistă care, în cele din urmă, îl duce la critica semnificațiilor limbajului.

Dacă Bacovia și-a selecționat „bacovianismul” din întregul reprezentat de viziunea filosofică și poetică a lui Eminescu, „karyotakismul” trebuie extras din chiar opera lui Karyotakis. Nu există autor care să câştige mai mult de pe urma antologării: ajunge să răsfoieşti o ediție cât de cât completă din el ca să găsești peste tot, de la primul la ultimul volum, piese cu adevărat valoroase şi semnificative alături de altele în cel mai bun caz indiferente. Atenție, însă: mai degrabă decât lipsă de discernământ, fenomenul denotă o dispoziție profanatoare față de Arta cu majusculă. Nu întâmplător, o atare intenționalitate adoptă aspectul revendicării explicite a kitschului. Printr-un abil contrapunct ironic, Karyotakis face ca această expresie „umilă” să-și afle locul tocmai în registrul „înalt”:

Pe tavan zăresc stucuri mulțime.
Meandrii-n dansul lor mă ispitesc.
Fericirea mea e, socotesc,
chestie de-nălțime. (...)

(*Cât de târziu învățătura ta,*
umilă artă fără stil, îmi vine!)
Vis în relief, pe culme pân' la tine
Eu voi urca.

(„Marş funebru și vertical”, *ES*)

3.2. Aşadar, la cei doi poeţi critica obiectului literaturii şi critica literaturii ca obiect converg într-o operaţiune de *desublimare*, adică de coborâre sau chiar „umilire" a sublimului – considerat rând pe rând ca expresie privilegiată a Puterii şi ca o semnificaţie centrală a limbajului artistic.

Demersul lor afectează întâi şi întâi principala categorie a stilului înalt, şi anume *tragicul*. Aşa cum s-a remarcat, simboliştii (mai ales cei târzii) procedează la degradarea acestuia prin amalgamarea lui continuă cu „observaţia domestică", punându-i astfel în evidenţă „aspectul de mediocritate existenţială" (Flămând, 1979: 37-38).

De pildă *moartea* – sinecdocă prin excelenţă a situaţiei tragice – devine într-un poem de Karyotakis (compus, probabil, cu puţin înainte de a se sinucide) *pars pro toto* a „mediocrităţii existenţiale" a provinciei balcanice:

Moartea sunt ciorile pornite-n zbor
peste acoperişuri negre şi e
moartea femeile ce fac amor
cum ceap' ar curăţa-n bucătărie.

Moartea: străzi ne-nsemnate şi murdare
ce nume mari şi strălucite poartă;
măslinii şi-n jur marea până-n zare,
şi soarele, ce-i între morţi o moarte.

Moartea: un poliţai umblând prin piaţă
să vadă de se fură la cântar,

balcoane cu zambile și verdeață
și domnu-nvățător citind un ziar.
(„Preveza”, *poem postum*)

La rândul lui, Bacovia o include într-o serie descendentă, alături de clişeul lingvistic conversaţional şi de alte elemente concrete şi cotidiene ale vieții provinciale:

Deja, tuşind, a şi murit o fată,
Un palid visător s-a împuşcat;
E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat...
– Tu ce mai faci, iubita mea uitată?
(...)
Prin târgu-nvăluit în sărăcie
Am întâlnit un popă, un soldat...
De-acum pe cărți voi adormi uitat,
Pierdut într-o provincie pustie.
(„Plumb de toamnă”, *P*)

Procedeul respectiv: amalgamarea detaliului grav sau sublim cu datul derizoriu – aminteşte de una dintre strategiile limbajului politic. Şcoala Formală rusă a numit-o decanonizare, identificând-o în discursul lui Lenin drept apelul la materialul cotidian „pentru a modifica scara de comparație” (Şklovski, 1972: 174-175).

În poezie, și nu numai, un astfel de efect „decanonizator” se poate obține prin recursul la realismul idiomatic. Cu titlul de exemplu citez, la Bacovia, galicismul deja (scris chiar astfel) şi calcul românesc de-acum, ambele fiind purtătoare de conotații kitsch ce evocă dicțiunea mizerelor ghetouri evreieşti din nu mai puțin mizerele shtetl moldave.

Analog funcționează instrumentul lingvistic utilizat de Karyotakis: un mixtum compositum – în doze variabile şi împănat cu galicisme şi anglicisme – din cele două norme sociolingvistice ale limbii neoelene[8], de aici rezultând un jargon anti-, ba chiar a-normal, cu tentă paraestetică. Direcția fusese trasată încă de Cavafis, dar Karyotakis avansează până în pragul sociolectului kitsch al „proletarilor" mai mult sau mai puțin „culți" (mărunți conțopiști, gazetari de duzină etc.). Această caracteristică e de o acuzată modernitate, căci prin ea poetul „legitimează [...] singurul idiom posibil în poezia neogreacă, anulând întreg coşmarul lingvistic artificial din epocă. [...] Națiunile cu limbi străvechi, ruinate, au pierdut partida în acest domeniu. Pentru poezia neogreacă nu există alt limbaj decât acela al refugiatului, al emigrantului, al exilatului, limba diasporei, limba grecului în continuă stare de urgență. De aici se trage şi katharevousa pop a suprarealiştilor" (Leontaris, loc. cit.: 264).

4. Poezia „minoră" ca (auto)critică: (b) avatari carnavalești

Desublimarea tragicului este curând urmată și de aceea a nivelelor stilistice intermediare. Dacă, de pildă, categoria realismului se implică din plin în acest proces, grație potențialului critic pe care îl conține – facilitând re(a)ducerea „înaltului" la dimensiuni mai „umile" –,

---

[8] Idiomul purist şi savant numit *katharevousa,* şi *demotica,* limba „populară" vorbită şi scrisă.

aceea a *realității* e, dimpotrivă, privită cu suspiciune. Fiind de natură ideologică (în sensul marxian de „falsă conştiinţă"), acest concept trezește, *et pour cause*, bănuiala că ar urmări a face să treacă o ordine istoriceşte determinată drept naturală, adică transistorică.

Drept urmare, în poezia „minoră" va exista un efort de demistificare a realității. La Bacovia, bunăoară, demersul respectiv cristalizează în „imaginea lumii pe dos", prin răsturnarea principiului însuşi al ordinii. Cum e de așteptat, acest fapt implică un punct de vedere parțial – şi părtinitor –, pe care un eseist român crede că îl poate descifra „în sistem de menipee" (cf. Flămând, 1979: 48-59).

Pe de altă parte însă, după cum reiese din scrierile lui Mihail Bahtin (1970: *passim* și 1974: *passim*), definitoriu pentru satira menipee sau (ca să numim genul ei proxim) pentru categoria „carnavalescului", este „dialogismul", cu alte cuvinte o dialectică spontană ce exclude pura negație. Or, dimpotrivă, la Bacovia și la Karyotakis asistăm, în bună măsură, la *monologizarea Carnavalului.*

4.1. Foarte instructiv este, în această privință, un binecunoscut poem bacovian din care citez în continuare câteva fragmente:

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină –
(...)
Tovarăș mi-i râsul hidos și cu umbra
Ce sperie câinii pribegi prin canale (...)

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;
Pălind în tăcere și-n paralizie,
– Sunt solitarul pustiilor piețe...
(„Pălind”, *P*)

Construit pe principiul reducționist al esteticii „minore”, textul pare a efectua, punct cu punct, transcrierea diverselor elemente carnavalești în registru parțial. În locul pieței publice, „pustiile piețe”; în locul luminii diurne sau al lampioanelor colorate, „tristele becuri” şi „umbra”; în locul duhului participativ, „solitudinea” sau compania „câinilor pribegi”; în locul agitației zgomotoase, „tăcere și paralizie”; în locul veseliei festive, „râsul hidos” şi „nebunia”...

Întregul la care se raportează aceste sinecdoce nu mai poate fi recompus, căci „trupul colectiv al poporului” (după expresia teoreticianului rus) a fost de mult dezmembrat în Cetatea burgheză. Astfel, la Bacovia avem de-a face cu un Carnaval lipsit de caracter festiv, ori mai bine zis cu *disjecta membra* – deformate până la nerecunoaştere – ale ritualurilor carnavaleşti: biete „forme fără fond” şi semne în derivă pe care eul poetic bacovian, asemenea precarelor antene din poezia confratelui său grec, le captează întâmplător şi la întâmplare.

În continuare îmi propun să urmăresc mai în amănunt la cei doi poeți monologizarea câtorva elemente ale „culturii populare a râsului” (o altă denumire a Carnavalului, după Bahtin), căutând în acelaşi timp să scot în relief potențialul critic și subversiv al unei atari proceduri.

4.1. Să începem cu Bacovia, în speță cu atitudinea profanatoare a poetului față de emblemele și simbolurile valorilor „înalte”.

În Carnaval, este știut că profanarea vizează regenerarea simbolului, tocit de limbajul și uzajul oficial. La rându-i, poetul „minor” percepe simbolul respectiv ca deplin acaparat de sfera oficialității, și de aceea, profanându-l, el urmărește în manieră nihilistă distrugerea acestuia. Un exemplu din Bacovia, la care m-am referit și anterior: patria, stigmatizată altundeva pentru tristul ei „humor” răspunzător de dezastrul „geniilor”, continuă să fie urmărită vindicativ de către „proletarul cult” care, asemenea proletarului muncii, se simte un apatrid[9]:

> *Cât de* străin *sunt de țara mea,*
> *Şi niciun dor nu mi-a rămas*
> – Gând rău și-ntunecat
> *închide al dreptății glas.*
> („Dies irae”, *CF*)

4.2. O poziție centrală între categoriile Carnavalului ocupă, după Bahtin, așa-numitul „principiu material-corporal al vieții”.

Acest principiu, înrădăcinat în reprezentări mitice ancestrale în legătură cu fertilitatea şi renaşterea, este şi el privit de „poezia minoră” sub un unghi parţial şi părtinitor, adică în chip de categorie pur negativă. De

[9] De altfel, stranietatea radicală a eului liric față de valorile burgheze ne dă și măsura marginalizării la care, după cum ne amintim, se vede supus poetul în urbea balcanică.

pildă sexualitatea, o evidentă sinecdocă a principiului respectiv, devine la Bacovia un instrument de profanare (a religiosului):

Stă fără noimă catedrala
Azi, într-un secol rafinat
Doar de mai vin să delireze
Amanți cu suflet ruinat.

...Și delirând când corul curge
Se face gândul mai amar
Ei vor o noapte de orgie
Pe canapeaua din altar...
(„În altar”, *CV*)

Dacă aici încă mai putem admite că erotismul îndeplineşte în oarecare măsură o funcțiune eliberatoare (fie şi prin faptul că pune în evidență vacuitatea „fără noimă” a simbolului înalt), negativitatea monologică devine totală acolo unde agresivitatea carnavalescă a erosului este deturnată spre autoprofanare:

Amorul, hidos ca un satir,
Copil degenerat –
(„Proză”, *CV*)

sau:

Ce poate deci a fi sub soare,
În haosul imensității
Dacă-ți vei pierde fecioria
În taina roză-a voluptății?
(„Să ne iubim”, *CF*)

Acelaşi refuz de a lua în considerare reversul pozitiv al medaliei se constată şi în privința morții. Ca imagine carnavalescă, moartea e „gravidă”, cu alte cuvinte conține promisiunea regenerării vieții. Bacovia însă întrevede doar moartea în viață (nu şi viața în moarte):

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi, chiar sânul tău e mai lăsat.
(„Cuptor”, *P*)

4.3. Elementele de utopie socială carnavalescă proiectează în viitor mitul egalitar al originilor. În speță, grație tipicei dialectici festive (puse în evidență de Mircea Eliade, Roger Caillois și alții), acel Secol de Aur este instaurat în prezentul trăit al sărbătorii, devenind în acelaşi timp atât obiect de căutare retrospectivă, cât şi de anticipare proiectivă.

Poetul român a crezut că poate rataşa elementele respective la sfera revoluției proletare, fapt în care constă, de altfel, şi deturnarea monologică la care le supune. Din mai multe puncte de vedere, această credință reflectă nefericita „pasiune revoluționară” a unei bune părți din poezia modernă (Paz, 1974: 68-69) și decurge dintr-o flagrantă neînțelegere. În primul rând pentru că (aşa cum am văzut) Bacovia investeşte o speranță mesianică în clasa muncitoare, a cărei misiune imediată ar fi mântuirea proletarului cult de condiția sa marginală. O atare expectativă „interesată” are, desigur, prea puțin de-a face cu rolul social pe care se presupune că trebuie să-l joace proletariatul. Pe de altă

parte, solidaritatea cu cauza proletară afişată de boemă – şi de alte minorități marginale ale lumii burgheze – izvorăşte dintr-o revoltă anarhizantă situată la antipozii proiectului politic coerent care este revoluția (Paz, 1971: 147-152). Teoreticienii revoluției sociale n-au lăsat să planeze nici cea mai mică îndoială pe această temă. Marx şi Engels, de pildă, în scrierile lor referitoare la evenimentele din 1848, ironizau nerăbdarea „tovarăşilor de drum" – mic-burghezi, intelectuali şi artişti – care ar fi vrut instaurarea hic et nunc a împărăției libertății absolute (evident, dintr-o mefiență funciară în viitorul care nu şi-a ținut niciodată promisiunile). E tocmai genul de grabă ce răsună, să ne amintim, în versurile bacoviene: „E timpul... toți nervii mă dor.../ O, vino odată, măreț viitor!" Pe de altă parte, Lenin (căruia i se atribuie întrebarea retorică Liberté pour quoi faire?) proclama fără ocolişuri că revoluția este „faptul cel mai autoritar ce se poate imagina". Vai de aceia care n-au putut ori n-au vrut să înțeleagă o asemenea dialectică inumană. Să invocăm încă o dată cazul lui Bacovia. Raportată la indici obiectivi de bunăstare materială şi integrare socială, marginalitatea sa se vădeşte a fi foarte relativă, deşi pe plan moral şi existențial poetul a trăit-o, desigur, de o manieră autentică şi sinceră. Iată motivul pentru care, din naivitate, el a salutat chiar „puterea populară" instaurată în țara sa, ca pe o împlinire a visurilor pe care le nutrea de multă vreme:

Mi-am realizat
Toate profețiile politice.
Sunt fericit.
(„Stanțe burgheze", *SB*)

Abia în acei ani, însă, când i-a fost dat să asiste la transformarea „mărețului viitor" într-un prezent atroce, infernul marginalității a pus cu adevărat stăpânire pe întregul spațiu al existenței sale.[10]

4.4. O atenție specială se cuvine acordată „măştii" care, în viziunea carnavalescă, este „îngemănată cu bucuria schimbărilor şi reîncarnărilor, [...] cu negarea [...] identității şi monosemiei" (Bahtin, 1974: 48).

Monologizarea măştii merge în direcția conceptului de *persona* care, la Jung (1971: 465-467), presupune, dimpotrivă, un tiranic principiu al identității (mai ales atunci când îmbracă forma bizareriei monomane şi delirante, prin care „minorul" îşi afirmă parțialitatea periferică în cetatea burgheză). Sinecdoca bacoviană a măştii monologice este „masca" bolii, în speță a celei simboliste *par excellence*: *ftizia*. Că la poetul român maladivul este o *persona* o dovedeşte cu solide argumente Ion Caraion (1977: 63-69), printr-o psihanaliză existențială ale cărei concluzii le rezumă formula „sfârşitul continuu". Însă această boală devine la Bacovia un nod de semnificații, de la accente de critică socială (ftizia ca boală a mizeriei proletare):

---

[10] Atunci când regimul comunist a proclamat „realismul socialist" drept doctrină oficială a politicii sale în domeniul literaturii şi artei, Bacovia a devenit ținta unor atacuri feroce împotriva „literaturii decadente". Asemenea campanii, când nu duceau la suprimarea fizică a victimei, atrăgeau după sine, în cel mai bun caz, asasinatul moral şi social al acesteia. Drept care poetul şi-a trăit ultimul deceniu de viață într-o cumplită sărăcie şi un abandon total (în ciuda unor rectificări de ultimă oră). A murit, zice-se, şoptindu-i soției sale: „Vi-ne în-tu-ne-ri-cul".

Cetate – azilul ftiziei –,
Nămeți de la pol te cuprind...
Cetate, azi moare poetul
În brațele tale tușind...
(„Aiurea”, *CV*),

până la modalități de profanare a erosului:

Ea crede c-aș fi atacat...
Și când o sărut se teme,
Dar, sclavă plăcerii, ea geme
Și cere un lung sărutat.

Pe urmă, când spasmul a dispărut,
Își udă-n parfum o batistă
– O pune pe gură, și tristă
Ea șterge un ftizic sărut.
(„Igienă”, *SG*).

4.5. Toate cele spuse până aici despre monologizarea Carnavalului la Bacovia se pot susține, punct cu punct, și despre elementele carnavalești – câte există – la Karyotakis. Voi trece în revistă doar două dintre ele.

Și poetul grec operează, spre exemplu, reducția monologică a erotismului. Mai întâi prin conotația disprețuitoare atașată unei imagini a acuplării[11], dar mai ales prin raportarea ei la fantezii sadice:

[11] „Fiara cu patru picioare” provine, ca și „animalul cu două spinări”, din genurile carnavalești medievale (*fabiaux* și *facéties*), unde nu are vreun caracter degradant, ci, eventual, unul comic.

De-a fiara, – o vreme, cu patru picioare
lipite unul de-altul, vă jucați.
Apoi dați fuga iute să studiați
un ghid „pentru mămici", în graba mare.

O, de-ar putea oricui să-i cadă-n poală
o roz' a unei ore de apoi,
sau dacă ați putea sonda și voi
cu o pestelcă țeasta voastră goală!
(„Apostrofă" , *ES*).

Și la Karyotakis „masca"devine, monologic, *persona* jungiană. Identificat cu aceasta sau mai bine zis alienat în ea, omul personal devine „(...) jucăria circumstanței și a expectativelor generale" (Jung, 1971: 465):

Oameni doar în închipuirea celorlalți.
Făcute din hârtii și ezitare
marionete,-n mâna oarb' a Sorții.
(„Marionete", *ES*).

În ciuda acestei dependențe, uneori asistăm totuși la tentative de detașare de *persona*:

Și dintre oamenii de-aici, de greață
nici unul, vai, nici unul nu mai moare...
Tăcuți, decenți, cu doliul scris pe față,
cu toții ne-am distra la-nmormântare.
(„Preveza").

Prin sinecdocă, *persona* devine masca sinuciderii: un repertoriu de gesturi derizorii unde un cabotin

monologizant ai zice că-l maimuțăreşte pe mimul Carnavalului:

Da, totul s-a sfârşit... Biletu-i gata:
simplu, concis, profund, cum se cuvine,
indiferent şi iertător cu biata
ființă care-l va citi-n suspine.

– Se uită în oglindă, privesc ceasul,
totul pe rând în urma lor rămâne,
„Clipa-i acum", şoptesc dregându-şi glasul,
siguri în fond că totuşi au s-amâne.
(„Sinucigaşii ideali", *ES*).

4.6. Spre deosebire de Bacovia, la Karyotakis există şi un factor unificator al tuturor acestor elemente carnavaleşti (care altfel ar rămâne dispersate). Este vorba de *ironie*, un alt principiu susceptibil de a submina „falsa conştiință" a realității.[12] Pe de altă parte însă, acest parametru ironic mi se pare a fi acela care, subordonându-şi carnavalescul, îl transcrie în registru monologic.

Să urmărim procesul respectiv cu aplicare la imaginea *grotescă*. Bahtin arată că, în lumea Carnavalului, aceasta are rolul de a conjura emblemele terifiante ale Puterii. Pe de altă parte însă, aşa cum am văzut, poetul grec adoptă față de putere (în speță, față de cea birocratică) postura de încuviințare neputincioasă proprie umilitului din romanele ruseşti ale secolului al XlX-lea.

[12] Utilizez termenul în accepțiunea atribuită lui de către Northrop Frye, în a sa teorie a „modurilor ficționale" (Frye, 1972: 38-64 şi 457).

În asemenea condiții – obiective şi mai ales subiective –, grotescul este, exclusiv, *partea victimei*.

De pildă, într-una dintre satirele sale, Karyotakis înfățișează mărunta dramă a unui flăcău de la țară care nu se împăca cu serviciul militar; iată deznodământul:

Şi Mihaliós muri la cătănie.
L-au petrecut nişte ostaşi pe seară.
– Cu dânşii şi vecinii-a fost să fie –.
Groapa s-a-nchis deasupra lui cu-ncetul,
dar îi lăsară un picior pe-afară:
fusese puțintel cam prea lung, bietul.
(„Mihaliós”, *ES*).

Grotesc este evident, aici, piciorul rămas afară din mormânt, ca *pars pro toto* a corpului reificat. Dar, în ciuda compasiunii pe care ne-o inspiră (sau tocmai din pricina ei), cu posesorul acestuia nu ne putem identifica. Constatând evidenta inferioritate a „capacității de acțiune a eroului” (Frye, 1972: 38) – în comparație cu aceea a cititorului normal –, ne situăm pe o poziție ironică față de personajul poemului, fapt ce ne obligă, desigur, la o detaşare monologică de acesta. De anihilarea tânărului recrut Karyotakis nu face defel răspunzătoare societatea în ansamblu (nici măcar unele instituții ale ei, ca, de pildă, Armata). Ceea ce înseamnă că suferința şi sentimentul de (auto)compasiune nu îşi pot găsi motivarea decât în cauze *naturale*.

În această ordine de idei, poetul îşi reprezintă condiția „minoră" – atât din punct de vedere estetic, cât şi social – într-un sens literal, și anume recurgând la tema copilăriei. Vârsta biologică îi apare mai întâi ca neputință de a se maturiza, ca o carență existențială, aproape o infirmitate:

Bărbat ești tu. Iar eu, necontenit
acelaşi. Anii trec, mă lasă-n urmă
tot un ciudat copil îmbătrânit.
(„Fratelui meu*", N*)*.*

O asemenea serie motivantă îşi găseşte fundamentul retoric într-o serie metonimică, ascultând de un asociaționism ce vine de-a dreptul dintr-un soi de „travaliu al visului" (*Traumarbeit*) *à la* Freud. Pentru început, sensul figurat apare alături de sensul propriu: „minor" devine „mic", apoi „mic" se deplasează spre „copil" – sinonim funcțional care actualizează una dintre componentele semantice ale conceptului de „minor"; în cele din urmă, o nouă sinecdocă pune semnul egalității între condiția infantilă şi „origine". Însă Originea – cu întreaga-i încărcătură emoțională şi cu prestigiul ei mitic – înseamnă, de asemenea, „rădăcină" şi „început": de aceea, în utopia copilăriei sufletul îşi găseşte patria „transcendentală", adică *a priori*. Dat fiind că, de cele mai multe ori, căutarea Originii nu este decât o întoarcere în patrie[13], această nouă asociație de idei reabilitează copilăria ca pe o categorie pozitivă. Până la

[13] Sau *la* Patrie: *vaterländische Umkehr*, ca să ne amintim și de Hölderlin.

un punct însă, deoarece căutarea în cauză rămâne totuși parțială, câtă vreme poetul „minor” își imaginează întoarcerea la patrie ca pe o repatriere întru moarte:

Ne va fi dat vreodată darul sorții
să mergem și-ntr-o noapte să murim
la verdele liman al țării noastre?
Dulce vom adormi ca și copiii
cei dulci (...)
(„Somnul”, *N*).

Atribuind deci o cauzalitate naturală suferințelor victimei și extrăgând de aici un straniu gen de voluptate pe care anglo-saxonii îl numesc *pleasure in pain,* prin asociere eufemistică cu imaginea compensatorie a copilăriei ce exercită o irezistibilă fascinație asupra sufletului, Karyotakis s-ar zice că nu face decât să fortifice conceptul ideologic de realitate. Dar chiar în acest punct ironia operează o surprinzătoare *volte-face* și atacă deosebit de puternic și de virulent *fundamentele ontologice ale realității*. Cum în parte am prevăzut și mai înainte, (auto)compasiunea se radicalizează și îmbracă aspectul unui acut sentiment al absurdului existențial, legat de tema centrală a „modului ironic”, aceea a izgonirii sau imolării unui *pharmakós* (victimă expiatorie sau țap ispășitor).

Simptomatică în această privință este maniera în care poetul tratează tema maladiei. Dacă sinecdoca acesteia era la Bacovia ftizia – boală a mizeriei proletare –, la Karyotakis același rol îi revine, *par excellence*, *sifilisului*, ca sinecdocă a hazardului absurd și a

pedepsei nemeritate, care face ca victima expiatorie să se afle „în situația lui Iov” (Frye, 1972: 50):

La fruntea noastră ciocăni stăruitor şi delicat:
(*să intre i-am deschis atunci*) *chiar doamna*
Nebunie,
şi-n țeasta noastră ea păşind, în urmă-i a-ncuiat.
Azi viața ni-i istorie străină şi târzie.
(„Spirocheta palidă”, *ES*).

Posedat (la propriu) de o forță străină ce înstrăinează şi goleşte de substanță vitală, țapul ispăşitor are revelația unui Dumnezeu care este un teribil şi crud ironist:

Comèdie zidirea Lui de e, de groază plină,
El, care ne-ncetat e bine-intenționat,
binevoit-a deci pe ochi a ne lăsa cortină:
o, comedìe! – beznele, visul încețoşat.
(Ibid.).

Constatăm, aşadar, că subminarea realității prin ironie, absurd, ca şi prin motivul *pharmakós*-ului, pune în mişcare idei şi reprezentări – precum vina, păcatul, pedeapsa... – de natură în ultimă instanță *religioasă*. La rândul lor, ele converg către faimoasa întrebare privitoare la cum Dumnezeul iubirii şi carității poate fi compatibil cu existența răului în lume. Explicațiile teologilor pe această temă nu pot da răspunsuri la aporiile poeților. „Teodiceea” lui Karyotakis, bunăoară, nu ajunge la vreo concluzie în legătură cu fondul chestiunii (Dumnezeu), dar ne spune foarte multe despre *eul* poe-

tului „minor”, ce se multiplică uneori în *noi*, spre a accede la o viziune globală asupra condiției umane. La fel ca pasiunea revoluționară a altor poeți moderni, raporturile poetului grec cu divinul – în speță cu divinitatea iudeo-creştină – sunt funciarmente ambivalențe: el investeşte în Dumnezeu speranța de a găsi un sens lumii şi propriei sale vieți, şi încasează singura certitudine că speranța sa e un nonsens.

În acest punct, unii ar putea decreta, într-o limbă de lemn pe care o cunoaștem prea bine, că atitudinea lui Karyotakis, care nu pune în chestiune rădăcinile sociale ale răului, nu e decât o „revoltă în genunchi”. Și totuși: în pofida rețetelor politicește corecte, îngenuncheat sau nu, poetul „minor” rămâne un răzvrătit. Poate chiar cel mai radical specimen din categoria „omului revoltat”, căci, fără s-o știe, el acoperă aria cea mai amplă cu putință a revoltei. Din moment ce Creatorul poartă pecetea indelebilă a absurdului, dilemele teodiceei converg în întrebarea fundamentală, dacă nu unică, a filosofiei (după Camus). Răspunsul „minorului” nu poate fi decât să nege Creațiunea și pe Creator în singurul domeniu care îi este accesibil, adică anulându-și propria existență.

Dacă aici mai încape vreun soi de „optimism”, el poate fi descifrat în poemul cu același titlu, creionat de Karyotakis în ajunul consumării revoltei sale absolute şi totale:

Codrii să presupunem deci c-ar fi venit
cu-mpărăteşti alămuri, cu un triumfal vis
de dimineață, și că ceru-ar fi trimis,
ca să-i pătrundă, soarele din infinit.

Or, dacă aşa ceva ar fi fost posibil sau măcar de conceput – „să presupunem”! –, poate că poetul grec și-ar fi pus în revoluția naturii același gen de speranță mesianică pe care semenul său român o investise în revoluția proletariatului... Dar chiar şi atunci, marşul shakespearean al pădurilor i-ar anunța (precum lui Macbeth) anihilarea deplină. „Optimismul” lui Karyotakis nu este decât o nouă – şi cea mai corozivă – formă a ironiei ontologice. Căci strofa pe care tocmai am citat-o a fost scrisă cu o mână ce începea să simtă crisparea degetului pe trăgaciul revolverului, iar începutul ei sună aşa:

Să presupunem deci că nu am fi sosit
în fundătura gândului, la margine de-abis.

Cum tocmai acolo se afla însă poetul, saltul său în neant rezumă cu o logică halucinantă destinul rebelului solitar, al „minorului” balcanic „în cerc barbar şi fără sentiment”.

„Alfabetul poeziei române începe cu B” (II)

Trecerea și somnul la Lucian Blaga

Trecerea și *Somnul*: iată două teme a căror pondere în poezia lui Lucian Blaga este, în chip vădit, fundamentală.

În acest eseu, îmi propun să le analizez acolo unde ele sunt enunțate explicit, adică în ciclurile *În marea trecere,* 1924 și *Laudă somnului,* 1929 (Blaga, 1974-1995: I, 131-235).[1]

Este de domeniul evidenței că temele amintite sunt corelative, iar succesiunea cronologică a celor două volume răspunde şi unei ordini logice dictate de desfăşurarea dialecticii tematice.

Trecerea se înfăptuieşte dintr-un domeniu ontologic într-altul, destinația ei fiind *Somnul,* tărâm transcendent văzut fie sub aspectul său de *increat*, de neființă care precede naşterea formelor vieții, fie sub acela de *neant*, unde ciclul vital recade în neființă. Se justifică, de

[1] Deși sferele lor nu se acoperă cu volumele respective, căci, pe de-o parte, expresii ale acestor teme pot fi găsite în totalitatea operei blagiene, iar pe de altă parte, în ciclurile amintite există și poeme care scapă sferei tematice respective. În text voi utiliza siglele MT și LS, precedate de titlul poemului din care este extras citatul. Intervențiile grafice în textul citatelor îmi aparțin. Ortografia e aceea a ediției citate.

aceea, o analiză „spectrală" a lor, care, pe de-o parte, să le descompună, identificînd liniile de forță şi componentele semantice, iar pe de altă parte, să le unifice, urmărind aceste componente transversal, prin tăieturi ce străbat ambele zone tematice.

1. Ambivalența și pendulul stilistic

Mottoul cu care se deschide volumul *În marea trecere* lasă impresia unei capcane pe care poetul o întinde cititorului:

> *Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, – și totuși te rog: opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea.*

Ne-am aştepta, deci, la o poezie terorizată de curgerea clipei ce ne apropie sfârşitul, o poezie de un eleatism pasionat, unde nemişcarea este un mod de a te agăța cu disperare de viață, precum în versurile baudelairiene:

> *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*
> *Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris.*

Și totuși. Ca unul ce a ştiut, în opera sa filosofică, să aprofundeze lecția psihanalizei, de unde a aflat multe despre natura funciarmente duală şi contradictorie a afectelor omeneşti, Blaga are față de Trecere o atitudine *ambivalentă*, de atracție-respingere. Poetic vorbind, această postură se traduce într-o dublă mişcare, de creştere şi regres, de *pendulare* a pulsiunilor

vitale, ce se ridică la chemările vieții, apoi sunt atrase de Somn, ca de o maree inversă:

Cu zvonuri surde prin arbori
s e r i d i c ă veacuri fierbinți,
în somn sîngele meu ca un val
s e t r a g e din mine
înapoi în părinți.
(„Somn” – *LS*).

Această mişcare organizează bună parte din universul stilistico-imagistic grupat sub semnul Trecerii şi al Somnului. Există, bunăoară, o seamă de poeme care ne confruntă cu procesul reversibilității formelor, unde plinul devine gol, proeminența adâncitură şi, în cele din urmă, lumea creşte în adânc cu semnul minus, față de o axă care ar putea fi orizontala Pământului, ca în unele cosmogonii eretice, unde ierarhiile îngereşti sunt decalcate negativ de cele diabolice.

Luând drept reper intensitatea lor emoțională, aceste imagini pot fi grupate într-un *crescendo* al spaimei. Progresia începe cu intuirea – oarecum neutră din punct de vedere afectiv – a pulsației geologice a Pământului:

În mare rămîne muntele Ararat,
de-a pururi fund de ape:
tot mai adînc, tot mai pierdut
fund de ape.
(„Pe ape” – *MT*).

Următoarea etapă aduce însă fiorul straniu-neliniştitor (*unheimlich* în terminologie freudiană) ce

poate fi asociat cu descompunerea universală, care nu ocoleşte nici domeniul sacrului:

păianjeni mulți au umplut apa vie
odată vor putrezi și îngerii sub glie
(„Paradis în destrămare” – *LS*).[2]

Acesta este punctul în care se străvede posibilitatea unei eventuale evaluări negative a Trecerii: „opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea”. Creşterea culminează cu o explozie de teroare, de *horror divinum*, în imaginea preoților subpământeni şi a liturghiei diabolice:

Popi negri vestind sub pămînturi soarele
(„Echinocțiu” – *LS*)

Sub gliile verzi o biserică este.
Acum o mie de ani
s-a scufundat sub pămînt.
Șapte popi țin și azi
liturghie în ea pentru dracu.
(„Fiica pămîntului joacă” – *MT*)

[2] În psihanaliză, *das Unheimliche* este un conținut psihic cândva familiar spiritului, dar care a devenit de nerecunoscut sub acțiunea refulării, din care cauză, atunci când se arată din nou, este perceput ca o angoasă. În cazul citat, moartea unei făpturi divine reprezintă un element relativ familiar vechilor religii misteriale, care au fost inhibate de iudeo-creştinism. Gradul de contrarietate pe care îl resimțim la ideea că „vor putrezi şi îngerii” – contrarietate accentuată şi de faptul că poetul operează cu metonimia morții, adică descompunerea materiei – este direct proporțional cu intensitatea şi vechimea acestei inhibiții.

– sau în aceea, abia atenuată, a „amiezii nopții”, ori a „gliei negre a tăriilor” („Noi, cîntăreții leproşi” – MT): oximoroni unde verticala înaltului se vădeşte perfect echivalentă cu verticala abisului.

Dar, conform principiului ambivalenței, aceiaşi semnificanți figurativi sunt susceptibili de a primi un semnificat opus. Ierarhia afectivă corespunzătoare va fi de astă-dată un *diminuendo*, unde încetinirea treptată a ritmurilor vitale se va rezolva în pacea Somnului şi unde etapele progresiei crescătoare vor fi răsturnate semantic, punct cu punct. Astfel, descompunerea se converteşte în transsubstanțiere; mântuită prin moarte de materialitatea ponderoasă, ființa dobândeşte acum o materialitate subtilă, muzicală:

Clopote sau poate sicriile
cîntă sub iarbă cu miile.
(„Peisaj transcendent” – *LS*)

Tot astfel, imaginea soarelui negru, corelativă cu „amiaza nopții”, apare purificată de spaimă, ca un pol de unde emană întregul magnetism al „principiului Nirvanei” (Freud):

În apropiere e muntele meu, munte iubit.
Înconjurat de lucruri bătrîne
acoperite de muşchi din zilele facerii,
în seara cu cei şapte sori negri
cari aduc întunericul bun,
ar trebui să fiu mulțumit.
(Linişte între lucruri bătrîne – *MT*)

De acest *diminuendo* se leagă o serie de motive, atât lirice cât şi filosofice, ale operei blagiene, precum acela al tăcerii, al cunoaşterii care, cu lumina ei, „sporeşte a lumii taină”, sub semnul unui intelect ec-static; relaţia dintre Eu şi necunoscut se rezolvă aici printr-o deschidere a unuia către celălalt, o ec-stază – ieşire din stare –, o întrepătrundere simpatetică a cunoaşterii cu misterul, a luminii cu umbra, cu alte cuvinte o nostalgie a lucrurilor după opusul lor, o blândă *coincidentia opositorum.*

2. Pragul

Pendulul stilistico-imagistic despre care a fost vorba mai devreme este, așadar, un principiu de productivitate textuală în care se întrupează și materializează maniera dialectică de abordare a simbolurilor, ambivalente de altfel și ele, ale Trecerii și Somnului. Până aici am trecut în revistă coordonatele principale ale dinamicii pe care poetul o imprimă acestui pendul. Pentru a-i înțelege însă pe deplin funcţionarea, nu ne putem dispensa de punctul fix în jurul căruia are loc mişcarea de du-te-vino. Este vorba, în speță, de punctul din care domeniul Somnului se înfățișează limpede privirii ca pe o hartă a imaginarului. Punctul respectiv nu este altul decât Pragul.

Ştim, în special din scrierile lui Mihail Bahtin, cât de prestigioasă este istoria acestui simbol, care se întinde de la *Dialogurile morților* ale lui Lucian din Samosata, până (să zicem) la Dostoievski (*cf.* Bahtin,

1970: cap. IV), şi cum situarea între două domenii ontologice pune în evidență natura duală a adevărului (ba chiar și ambivalența afectivă, pe care am examinat-o anterior). Bunăoară, în lanțul devenirii, chiar moartea încetează a fi pură distrugere, spre a se converti în începutul unei noi vieți.

La Blaga, Pragul devine o imagine supraordonată ce conferă o nouă coerență figurilor Trecerii şi Somnului. Sensul lor pozitiv apare astfel, în chip firesc, în contraponderea celui negativ: „...unde nu e moarte nu e nici iubire”. Dacă poetul cere Ființei Supreme să oprească ceasornicul cu care măsoară destrămarea a tot ce e viu, nu o face dintr-o rudimentară spaimă de neant, ci pentru a se bucura o dată mai mult, asemenea bătrânului Faust, de plinătatea clipei. „În marea trecere” se înfăptuieşte, aşadar, o mare aventură a cunoaşterii, la o „margine" (= Prag) care „nu știu – e-a mării ori a bietului gînd?” („Un om s-apleacă peste margine” – *MT*).

În această perspectivă, boala, bunăoară, sinecdocă a destrămării, devine şi ea un Prag, în care materia se lasă îmbibată de spirit[3]:

Pomi suferind de gălbinare ne ies în drum.
O minune e cîteodată boala.
Pătrunse de duh
fețele-și lungesc ceara,
dar nimeni nu mai caută vindecare.
(„Bunătate toamna” – *MT*)

[3] Să bănuim oare, aici, un ecou al rugăciunii pascaliene *pour demander à Dieu le bon usage des maladies*?

În aceeaşi perspectivă vedem această frontieră trecând prin reperele familiare ale vieții de zi cu zi. În satul românesc („Eu cred că veşnicia s-a născut la sat"), Pragul e „un podmol de lut” a cărui răcoare alină picioarele sângerânde ale Crucificatului; aici „se vindecă setea de mîntuire”, căci sacrul se naşte cu totul firesc din profan, asemeni acelei boli purtătoare de semne ale miracolului, de care nimeni nu mai caută să se vindece; şi tot aici se vădesc semnele unei Apocalipse valorizate nu doar ca distrugere, ci şi – în primul rând – ca regenerare. În ipostază de Prag, universul rural capătă o anumită nuanță ontologic-categorială pe care am putea-o numi *real-miraculoasă*, ca un fel de aluzie anticipată la narațiunea latino-americană de astăzi. Fără a pierde din vedere deosebirile: acolo era vorba de un miracol a- sau ante-religios, de o prezență a sacrului difuză şi nedeterminată, ca în universul credințelor animiste, în vreme ce Realul miraculos blagian poartă amprenta spiritualității răsăritene, a „transcendentului care coboară” (cum îl definea el însuși în *Trilogia culturii*):

Vițelul în trupul vacii îngenunchiază
ca-ntr-o biserică.
(„Biblică” – *LS*)

În principiu, macrocosmic, acest Prag își are totuși corespondentul și în microcosm. Pe de-o parte, deci, inversiunea formelor, despre care vorbeam mai înainte, ar putea fi interpretată freudian ca o figură a actului sexual, iar insistența asupra acestui tip de imagini – ca o receptivitate de tip feminin la pătrundere. Pe de altă

parte, însă, aceleaşi date, privite din perspectiva limitei, trimit mai degrabă, în sistem jungian, la cunoaşterea „din prag" a *Animei* de către *Animus*. Acest sens pare să preceadă atât palierul denotativ, cât şi pe cel conotativ, căci rezultă din dinamica însăşi a formelor, adică dintr-un principiu productiv-formativ – „pendulul" stilistic analizat în paragraful anterior – servind drept cadru *a priori* procesului de constituire a semnificației. Corolarul celor de mai sus ar fi deci că poezia blagiană a Trecerii şi Somnului, privită din perspectiva Pragului, se constituie într-o *erotică transcendentală.*

Universul semantic descris până aici apare concentrat, ca într-o hieroglifă, în figura „cîntărețului lepros", unde problematica identității și a existenței răsare în punctul ei de incidență cu aceea a creației, a condiției poetului. Semnul distinctiv al acestuia este Trecerea „prin veac", într-o lume ambivalentă, cu embleme precum „amiaza nopții" sau „glia neagră a tăriilor". Poetul este însă şi o ființă liminară, personificare a Pragului; el poartă acest Prag în sine însuși, sub forma bolii, a „rănilor lăuntrice" şi a singurătății „fără scăpare". Ca atare, întregul domeniu al existentului i se înfățişează închis: „Pentru noi cerul e zăvorit şi zăvorite sunt şi cetățile" („Noi cîntăreții leproşi" – *MT*), iar închiderea cu pricina este, poate, un alt nume al increatului, al Somnului ființei.

Pe de altă parte însă, marginalitatea poetului („noi sîntem numai purtătorii de cîntec/ pe la porți închise") semnalează apriorismul despre care vorbeam mai

înainte, în virtutea căruia în câmpul poemului (= al „cîntecului”) este anticipat şi in-format sensul lumii. Tocmai pe acest teren începe a se manifesta o transfigurare a contingentului într-un fel de Real miraculos de tip (să-i zicem) „franciscan”, cu căprioare care „beau apă din mîinile noastre” şi cu câini care „ni se închină”. Transcendentul coboară, dar fără teologala mediaţie trinitară asupra rodului iubirii omeneşti, iar sensul poetic se manifestă, o dată mai mult, ca o erotică transcendentală:

noi sîntem numai purtători de cîntec
pe la porți închise,
dar fiicele noastre vor naşte pe Dumnezeu
aici unde astăzi singurătatea ne omoară.

„Alfabetul poeziei române începe cu B” (III)

Ion Barbu în „tradiția rupturii”

Ion Barbu: iată o nucă greu de spart pentru critica şi criticul cu dinți de lapte! Căci, în context românesc, autorul *Joc*-ului *secund* reprezintă un *caz*, pentru înțelegerea şi asimilarea căruia ne vedem obligați să regândim întreaga problematică a culturii române în termeni alternativi.

Pentru că de undeva trebuie început, iată mai întâi o disjuncție destul de puțin obişnuită şi de anevoie de conceput pentru o minte de literat: *Poezia ca alternativă a matematicilor* (şi viceversa). Desigur, ideile barbiene pe această temă – ecou al unui soi de pitagorism laic – sunau destul de familiar în epocă. Şi mai înainte se vorbise, şi mai vorbeau şi alții tot pe atunci (Paul Valéry, de pildă), despre înrudirea esențială dintre limpezimea exactă şi uneori abstractă a limbajului – a unui anumit limbaj – poetic şi frumusețea la fel de transparentă şi austeră a geometriei; sau chiar despre necesitatea unui „umanism matematic” chemat să întregească în veacul nostru lucrarea clasicului umanism al humanioarelor. Dar nimeni până la poetul român nu se pronunțase despre toate acestea în egală cunoştință de cauză şi mai ales nimeni până la el nu *trăise* Poezia şi matematicile ca fațete complementare

ale uneia şi aceleiaşi vocaţii. Se ştie că poetul Ion Barbu a fost heteronimul genial al matematicianului de geniu Dan Barbilian. Raportul dintre ei, iniţial de tipul Fernando Pessoa, sfârşeşte însă sub semnul lui Arthur Rimbaud. Căci dacă Ion Barbu a izbutit vreme de un deceniu să-l marginalizeze relativ pe Dan Barbilian, revanşa ultimului a fost ca, la rândul său, să-l absoarbă pe celălalt până la dispariţie.

Trecerea meteorică a lui Ion Barbu pe cerul literaturii române lasă în urmă-i şi alternative ţinând de ordinea contrafactuală a lui *ce-ar-fi-dacă* sau a lui *ca-şi-cum.* Iată, bunăoară, în contextul unei literaturi (totuşi) tinere, versul barbian vine cu un sunet plin şi sigur şi implică o asemenea problematizare pe marginea poeziei, care, de obicei, apare la capătul unei evoluţii de secole. În spaţiul literelor româneşti, poetul se inserează, aşadar, „ca şi cum" tradiţia acestora ar fi cu mult mai îndelungată. Pe de altă parte, înainte de a părăsi definitiv Poezia, el a cultivat „poezia pură" cu un radicalism ce ne face să ne gândim la „ce-ar fi (fost) dacă", în părţile noastre, literatura ar (fi) evolua(t) chiar aşa: într-o firească autonomie, descărcată de sarcina împovărătoare de a face construcţie culturală globală sau de a suplini cu mijloacele ei (în fond inadecvate) lucrarea ştiinţelor sociale, precare ori timpuriu ticăloşite de raportul lor ancilar cu sfera Puterii. Aceste alternative potenţiale – schiţate ori numai sugerate de fapta poetică – încă aşteaptă o conceptualizare pe măsură din partea criticii, a uneia nu numai strict literare, ci şi, într-un sens mai larg, culturale.

La fel se întâmplă cu contraalternativa lui Ion Barbu la o alternativă nu doar potențială, ci și reală (sau presupusă ca atare). În speță, poetul confruntă neostentativ balcanismul său estetic înscris pe frontispiciul ciclului *Isarlâk* cu zgomotoasa dilemă „sincronism” *versus* „tradiționalism”, care acaparase multe dintre spiritele alese ale României interbelice. După cum ştim, doctrinele lui Lovinescu şi Zeletin dau glas credinței liberalismului românesc în progres prin racordare la *main stream*-ul modernității occidentale.[1] Opus lui, tradiționalismul anticapitalist şi antieuropean își caută legitimarea în diverse mituri reacționare, de la „revolta fondului nostru nelatin”[2] și utopia dacică (în variantele Eminescu, Pârvan, Blaga...) – curând degenerată în „imbecilități tracomane” –, până la „ortodoxism”, „trăirism”, legionarism și chiar la „protocronismul” ceaușist. Și sincroniștii, și tradiționaliștii ipostaziază bună parte din repulsiile lor într-o *tête de turc* intens demonizată, care nu este alta decât „Balcanii”. O fac, fireşte, din rațiuni diferite. Din punctul de vedere al unora, balcanismul (specificat uneori cu nuanța fanariotă) reprezintă *Ancien Régime*-ul de care Țările Române s-au desprins treptat după Pacea de la Adrianopol, cu prețul unor mari

---

[1] Convingere întru totul justificată, căci aşa şi nu altfel s-a înfăptuit, în răstimp de o generație, exemplara (pentru standardele regionale) modernizare a României.

[2] Dat fiind că tocmai pe pedala latinității apăsaseră ideologiile modernizatoare: atât iluminismul (oroare!) greco-catolic din Transilvania iosefină, cât şi, peste trei sferturi de veac, în Moldo-Valahia, romantismul liberal paşoptist.

eforturi și convulsiuni.[3] Dimpotrivă, pentru ceilalți, aceiași „Balcani” încarnează (înainte ca fantasmele antisemite să le fi acaparat întreaga capacitate de ură) tot ce e mai detestabil și mai de temut în modernizarea capitalistă: parazitarea aproape colonială a țării de către o clasă suprapusă „alogenă”.

Față de cei dintâi, „mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann” promovată de Ion Barbu apare ca o blândă rezistență la procesul de dezorientalizare a culturii românești[4]: când prin revendicarea dimensiunii ludice și carnavalești a vieții, când în virtutea nostalgiei după – vorba lui Talleyrand – *la douceur de vivre* care făcea farmecul Vechiului Regim.[5] Față de tradiționaliștii români – dominați de sterile obsesii identitare –, a căror alternativă culturală – izolaționistă, obscurantistă și adesea rasistă – se reducea de cele mai multe ori la neguroasa entelehie a „specificului național”, poetul afirmă (tot indirect, dar poate ceva mai răspicat) vocația spontan cosmopolită și interculturală a matricii

---

[3] Interpretare istoricește corectă sau măcar plauzibilă (căci doctrina liberală posedă fundamente solide în istoricismul secolului al XIX-lea).

[4] Semnificativ, problema se pune și în cultura neoelenă, aflată într-o situație similară cu a noastră. Iată ce susține pe această temă Odysseas Elytis: „Suntem parte a Europei, parte a lumii occidentale, dar în același timp Grecia nu a fost niciodată numai acest lucru. A existat întotdeauna și latura sa orientală, care a ocupat un loc important în sufletul grecesc” (Elytis, 1980: 276).

[5] Nostalgie prezentă, de altfel, încă de la începutul procesului de occidentalizare a literaturilor sud-est europene și – viclenie a istoriei! – stimulată în parte chiar de procesul respectiv (cf. *supra*: „Într-o grădină/ Lâng'o tulpină”).

balcano-levantine, moştenitoare a Alexandriei şi Bizanțului. Desigur, demersul barbian nu vrea şi nu poate să conteste centralitatea opoziției dintre sincronism şi tradiționalism în contextul ideologic respectiv; nu propune o a treia cale; nu se opune liniilor principale de evoluție evidențiate de istoria ideilor în România interbelică. El face altceva: recuperează simbolic pe terenul Artei una sau câteva dintre direcțiile şi aspectele înlăturate de această evoluție şi astfel tergiversează triumfalismul istoric prin insidioase hărțuieli de ariergardă. Informată de o dialectică a „secundarului", o asemenea tactică „ne îndeamnă să căutăm o mai bună potrivire între diversele segmente ale existentului" (Nemoianu, 1989: *xii*; cf. şi 173-203).

Poezia barbiană, reputată drept abstractă şi abstrasă, de un ermetism care a fost interpretat ca o închidere sistematică a tuturor ferestrelor spre lumea exterioară, ne apare deci ca purtând un dialog semnificativ cu timpul său. Explicația cea mai plauzibilă a acestui paradox rezidă, cred, în faptul că dialogul respectiv este mediat de un altul, mai general, purtat chiar cu *Timpul.* Cu alte cuvinte, dacă Ion Barbu se întreabă şi îşi răspunde în legătură cu problemele ridicate de istoria modernă a culturii române e pentru că a ştiut să rezume în evoluția propriei sale opere întreaga istorie a poeziei moderne. Or, după Octavio Paz, desenul general ce subîntinde devenirea acesteia nu este altul decât traseul întortocheat al raporturilor pe care le întreține Poezia cu „modernul" în sine, văzut la rândul său ca o manieră specifică de trăire a temporalității, orientată cu precădere spre viitor (Paz,

1974: *passim*). Iar în cazul unor culturi precum cea românească, intrată tardiv şi incomplet în zona de gravitație a modernității, raportul cu pricina, problematic prin însăşi natura lui, devine cu atât mai complicat. De aceea, expresia firească a acestuia va fi aici „modernitatea antimodernă” a romantismului (*ibid.*), pe al cărui teren poeții au formulat şi experimentat de la bun început toate dilemele suscitate de era modernă.

Situația descrisă aici îşi păstrează întreaga valabilitate şi în cazul lui Ion Barbu: „Tradiționalismul barbian, pe care poetul îl revendică aproape cu simț avangardist al polemicii, este în fond elementul de legătură cu perioada romantică” (Papahagi, 1976: 49). Negație a modernității care îşi află locul în chiar schema acestei modernități, câtă vreme – Paz *dixit* – tradiția modernă a poeziei este o „tradiție a rupturii” (*ibid.*: 15-35). Pertinența acestei paradoxale formule poate fi și ea estimată cu referire la autorul de care ne ocupăm. Înverşunarea lui Ion Barbu împotriva „poeziei leneșe”, severitatea cu care desființează poetica argheziană, dar și rezervele sale față de turbulența avangardistă[6] țin de o caracteristică definitorie a „tradiției rupturii”, şi anume aceea de a evacua o tradiție în vigoare – oricare ar fi aceea –, fapt ce implică nu numai negarea ei, ci şi a rupturii înseşi (cf. Paz, 1974: 15-16). Desigur, prin negațiile respective, poetul urmăreşte să-şi delimiteze spațiul specific în peisajul

[6] „Poezia e contrariul stării permanente de revoluție. (...) E o lirică dezordine rezolvată în linişte” (Barbu, 1968: 52).

liricii româneşti, dar ele duc de asemenea la o alterare a ordinii temporale. Căci un astfel de spaţiu presupune/inventează şi o tradiţie proprie, totdeauna *alta*, instituind atât un prezent eterogen, cât şi un trecut plural (cf. *ibid.*: 16).

În lumina acestor idei, chiar organizarea tematică a poeziei barbiene dobândeşte o rară coerenţă, căutând – după cum mărturiseşte autorul – un „efect al întregului", semnificativ în sine. Consider de aceea că trebuie revizuită faimoasa tripartiţie pe cicluri: *1º* „parnasian", *2º* „baladesc şi oriental" şi *3º* „ermetic" (T. Vianu, 1973: *passim*), care a făcut carieră în exegeza barbiană. În locul ei, propun o împărţire care, faţă de ordinea cronologică, o privilegiază pe aceea a punerii în carte: (i) *După melci – DM*; (ii) *Joc secund – JS* şi *Uvedenrode – Uv*; (iii) *Isarlâk – Is*[7], singura ce poate într-adevăr da seama de efectul urmărit de poet.[8]

Din raţiuni pe care le voi releva de fiecare dată, aceste (să le zicem) „etape" ale poeziei lui Ion Barbu se acoperă cu anumite repere ale tradiţiei moderne a Poeziei şi, în succesiunea lor, epuizează o experienţă poetică la capătul căreia nu poate urma decât tăcerea.

---

[7] Sursa citatelor este ediţia Barbu, 1970. Provenienţa lor va fi semnalată prin titlul poemului respectiv şi sigla ciclului de care ţine. Intervenţiile grafice în corpul citatelor îmi aparţin. Ortografia e adaptată tacit la normele actuale.

[8] Se va remarca desigur faptul că las la o parte poemele parnasiene ale lui Ion Barbu, şi aceasta nu numai pentru a respecta dispoziţia „testamentară" a poetului care le renegase, ci şi pentru că şi eu cred că decurg „dintr-un principiu poetic elementar".

Pas pe care, cu o consecvență rară, Ion Barbu l-a făcut și pe acela, retrăgându-se în rarefierea glacială a geometriei, după ce versul său distilase din materia Ființei esența otrăvitoare a Timpului.

1. *După melci*: un avatar romantic al copilăriei

Relativ neglijat – și nu doar de critici, ci și de autorul însuși –, ciclul *DM* ocupă totuși o poziție deloc neglijabilă, în măsura în care (mai mult chiar decât unele poezii care îi menționează explicit pe Novalis și pe Poe, ori evocă romantica „țară șvabă”) această plachetă reprezintă în evoluția operei barbiene etapa însăși a *romantismului*.

Ipoteză în favoarea căreia pledează, de pildă, recursul la *folclor*, ce poate fi pus în legătură directă cu etnografismul romantic ca formă a gustului pentru naiv și pitoresc. Nu voi păși pe această cale. Căci nici romantismul ca atare nu se reduce la recurența unor teme tipice, nici legătura poemului barbian cu acesta nu este doar o chestiune de *topoi.* Structurat în profunzime în chip de mister infantil, iar la nivelul tramei lăsându-se in-format de schema arhetipală a „ucenicului vrăjitor”, *DM* ne oferă, s-ar zice, o imagine „epistemică” a romantismului (în sensul atribuit termenului „episteme” la Michel Foucault).

„Rațiunea critică a depopulat cerul și infernul, dar spiritele s-au întors pe pământ, în aer, în foc și în apă: s-au întors în trupurile bărbaților și femeilor. Această

revenire se cheamă romantism” (Paz, 1974: 58). Însă pentru ca bărbații și femeile să poată deveni receptacule ale duhurilor convocate la cea dintâi insurecție împotriva modernității burgheze, și în primul rând pentru ca să le poată recunoaşte – difuze în substanța stihinică a lumii –, trebuia ca ei înșiși să revină la „un principiu anterior modernității și antagonic față de ea” (*ibid.*: 60). Acest principiu/început este tocmai *copilăria,* al cărei sistem de valori este departe de a figura doar o idilică nostalgie a Paradisului, ci poate fi de asemenea (și de cele mai multe ori chiar este) resimțit ca „ciudat-neliniştitor” (*unheimlich*)*,* adică – în sens psihanalitic – drept „ceva refulat care se arată din nou” (Freud, 1975: 194).

Ion Barbu face biografia motivului romantic aproape în sensul „romanului de familie” al psihanaliştilor, printr-o mişcare regresivă către nucleul ireductibil al temei, care este *arhetipul copilului.* Personajul povestitor sau locutor din *DM* este portretizat cu ajutorul unei serii de date care sugerează stranietatea neliniştitoare a puterilor copilăriei. Astfel, el este î n s e m n a t, aidoma inițiaților și îndeosebi a aleșilor din toate mitologiile:

Numai eu, răsad mai rău
Dintr-atâția (*prin ce h a r?*)
Mă brodisem ş u i, hoinar
(„Introducere*”, DM*)*.*

Este de asemenea – trăsătură arhetipală – „cel mai *slab* şi cel mai *puternic*” (Jung, 1968: *passim*). *Eu voinic*

prea tare nu-s (I, *DM*) – declară textual locutorul –, ceea ce nu-l împiedică să posede darul clarviziunii şi al receptivităţii inspirate la vocile revelaţiei:

> *În ungher adânc, un gând*
> *Îmi şoptea că melcul blând*
> *Din mormânt de foi, pe-aproape,*
> *Cheamă Omul să-l dezgroape...*
> (I, *DM*)

Sacralitatea micuţei vieţuitoare din poemul barbian a fost desigur subliniată de timpuriu (cf. T. Vianu, 1973: 276-277); ceea ce nu s-a remarcat însă este faptul că, sub aspectul sacralităţii, între melc şi copil există un *izomorfism* esenţial. Poetul îl indică printr-un simplu epitet, care se repetă semnificativ: *Eram mult mai* prost *pe-atunci...* („Introducere”, *DM*) şi *Melcul* prost, *încetinel...* (I, *DM*) – probabil în accepţiune etimologică – sugerând că izomorfismul cu pricina se întemeiază pe caracterul *simpli*(*ci*)*tăţii*, comun atât copilăriei, cât şi naturii elementare. Astfel încât şi prin analogie cu melcul, figura locutorului copil este raportată anagogic la arhetipul „pruncului divin”.

Am insistat atât de mult asupra profilului eului liric din *DM* deoarece mi se pare că personajul-copil ne furnizează o cheie pentru a înţelege cum este generat textul pe palierul tematic. Din acest punct de vedere, Ion Barbu montează o izotopie semantică ce îi permite să introducă o serie întreagă de alte conţinuturi regresive, ţinând tot de „copilărie”, dar de una a omeni-

rii. Ni se sugerează, bunăoară, un anumit sentiment al cosmosului locuit de forțe vii, care pot fi cunoscute, evocate şi stăpânite prin cuvânt; am numit animismul şi credința în magia verbului – două dintre conținuturile de bază ale „adevăratei religii a poeziei moderne”, deosebit de explicită în faza romantică, al cărei nume este *analogia* (Paz, 1974: 83-84). Doctrina analogiei se sprijină pe corespondența universală presupusă de animism, ca şi pe o universală simpatie ce constituie aproape o lege a magiei (cf. Frazer, 1980: I, 32-33). Mai ales însă, această doctrină este subîntinsă de principiul cu valabilitate universală al lumii ca ritm: „toate îşi corespund, căci toate sunt ritm şi rimă”; ca atare, pentru romantici, analogia este o „viziune mai degrabă simțită decât gândită, mai degrabă *auzită* decât simțită” (Paz, 1974: 95).

În ordinea verbală a poemului, aceasta se traduce printr-un „cratylism” la nivelul semnificanților care tinde spre „ludic ca *terminus ad quam*” (Rigolot, 1979: 168 *sq.*). Ludic reprezentat aici de exuberanta gamă de asonanțe, aliterații, paronomasii, calambururi şi rime-ecou care încearcă să creeze raporturi mai statornice, de motivare, între semnificant, semnificat şi referent, legați de obicei între ei prin relații (ca să zic aşa) pur contractuale. Pe de altă parte, atari asociații sonore, probabil că în mare parte inconştiente, sugerează un limbaj aflat în stadiul „gânguritului”, sau *babble*, cum îl numeşte Northrop Frye (1972: 346 *sq.*). Aşadar şi pe acest palier copilăria – prin ludic şi prin

bâiguiala infantilă – apare ca figură formatoare a poemului barbian.[9]

Dincolo de aceste efecte parțiale, întreg poemul lui Ion Barbu – cu condiția să ajungem a-l asculta cum se cuvine – va răsuna în dezvoltarea unui *pattern* incantatoriu care este descântecul de melc. Bineînțeles, activ va fi aici în primul rând un *melos*; dar în secundă instanță prin el vom accede la *drama* – un *drama hierón* – căci (ne sugerează Tudor Vianu) în melc îl putem recunoaște pe zeul muritor, eventual Dionysos, dormind somnul sezonier al vegetației în mucedu-i mormânt de frunze ude și mușchi de pădure. Pe de

---

[9] În lipsa răgazului pentru o analiză mai amănunțită, motivația analogică a semnificanților se poate totuși exemplifica prin câteva citate:

- iată, de pildă, schimbarea de gen prin asociație fonică retroactivă, sub influența rimei (*Vream să-l văd cum se dez* g h i o a c ă/ *Pui molatic din* g h i o a c ă), adică: *dez*GHIOACĂ ← (ghioc) → GHIOACĂ;
- iată aliterațiile-ecou: *Lângă va**TR**ă **PR**igorit/ **PR**ivegheam **PR**elung tăciunii.../ Um**BR**e dese* (...) etc. – în care parcă citești, prin anagramare (vezi Saussure), ***ToRoPeala*** care îl cuprinde pe copil;
- iată, în fine, un fragment unde repulsia reptiliană inspirată de o apariție în pădure este redată printr-o profuziune de bilabiale, siflante și vibrante: *O gu**Ș**ată cu găte**J**i.// Chiondo**RâȘ**/ Căta la cale;/ De **Pe** **Ș**ale,/ Când la deal/ Și când la vale/ Cu**R**geau **B**etele tâ**RâȘ**./ Ia**R** din **Plo**S**ca ei de gu**Ș**ă/ De mătu**Ș**ă/ Un tăioS, un a**SPR**u: hâ**RRȘ**i...* (în românește, consoanele S/Š/Ž, R și P/B sunt asociate în mod spontan cu imaginea reptilei, dat fiind faptul că formează osatura cuvântului **Ș**a**RP**e. De altfel, poetul explicitează în continuare asociația respectivă, motivând procedeul și la nivelul semnificatului: *Plâns prelung cum scoate fiara,/ Plâns dogit,/ Când un* **șarpe***-i mușcă ghiara*).

altă parte, din punctul de vedere al descântecului ca atare, nu atât la Dionysos ne duce cu gândul micuța gasteropodă, cât la alexandrinul Proteu, un arhetip din care pare a emana amețitorul ritm analogic al metamorfozelor Unicului (atât de exact surprins de Octavio Paz în paradoxala formulă „aceasta este aceasta şi aceea este aceea; în acelaşi timp însă aceasta este aceea") (Paz, 1973: 100). Incantația pronunțată de copil[10] instaurează o durată de o calitate specială, un timp sacru şi ciclic unde varietatea lumii nu mai contrazice unitatea ei, şi nici aceasta din urmă unicitatea fiecăreia dintre părțile ei componente; un astfel de timp nu numai că va conferi un sens nou naturii zeieşti a melcului, dar se poate spune chiar că o va *crea.*

Că această interpretare nu este forțată, nici orientată *a priori* de tratarea mitologizantă a melcului barbian la nivel tematic, ne-o va dovedi un alt exemplu: *Moşul* (*I*)*ene din poiene, care umblă pe la gene* este un pur *babble* folcloric, o asociație sonoră cu efect soporific, fără vreo motivație anume pe palierul semnificatului. Contaminată prozodic de ritmul descântecului, formula va suferi o metamorfoză analogică şi se va mitologiza (moşul cu pricina devenind, să zicem, un fel de stăpân al ochilor, şi nu doar al celor omeneşti/copilăreşti, ci şi al coarnelor oculare ale melcului):

Melc, melc,
Cotobelc,
Plouă soare
Prin fânețuri și răzoare,

[10] Și să nu uităm că locutorul din *DM* prezintă nu puține puncte comune cu mitologemul „pruncului divin".

Lujerii te-aşteaptă-n crâng,
Dar n-ai corn
Nici drept
Nici stâng;
Sunt în sân la moşul lene
Din poiene:
Cornul drept,
Cornul stâng...
(III, *DM*)

Cum putem bănui din exemplul de mai înainte, în universul coerent sub aspect armonic şi ritmic al analogiei apare o disonanţă „(...) care se numeşte, în poem: ironia, iar în viaţă: a fi muritor. Poezia modernă este conştiinţa acestei disonanţe *înăuntrul* analogiei" (Paz, 1974: 84). Iar în poemul barbian, disonanţa morţii este suscitată chiar de supunerea la ritmul analogic: iată schema generală a figurii ironice numite reducere la absurd. Ironia procedează deci prin invertirea simbolurilor, restaurând astfel vrăjmăşia contrariilor conciliate prin ritm. Eroarea „ucenicului vrăjitor" se dovedeşte funestă nu pentru el însuşi, ci pentru spiritul invocat; magia albă a incantaţiei infantile devine magie neagră; capacitatea de metamorfoză a melcului este neputincioasă în faţa reîntoarcerii bruşte a iernii, ceea ce ne sugerează că avem de a face cu un Proteu „bătrân, istovit (...) şi bolnav (...) care nu se mai poate metamorfoza" (Seferis, 1968: I, 359).[11]

[11] Comentariul se referă la Cavafis. Prilej de a sublinia o dată mai mult înrudirea celor doi poeţi, nu în sensul influenţelor, ci al „confluenţelor" (cum ar zice Octavio Paz).

Aşadar, durata ciclică este instaurată de descântecul analogic şi ruptă de ironia acţionând insidios din interiorul lui: sub acest aspect, *DM* poate fi citit ca un „mister" – deci din nou ca dramă sacră –, având de astă-dată ca obiect chiar Timpul. Interesant aici este faptul că, odată produsă ruptura, locul ciclului incantatoriu nu-l ia o temporalitate liniară[12], ci una de aceeaşi natură cu cea dintâi, şi anume ciclul anual (al anotimpurilor). Însă acest nou ciclu (care îl scurtcircuitează pe primul, deturnându-l) pare a fi un timp bătrân, cu puterile secătuite, parcă premergător distrugerii lumii. În plus, e un timp detracat, căci ceva s-a stricat aici în ceasornicul ritmurilor: iarna urmează primăverii şi nu invers, divinităţile silvestre – precum melcul – care ar trebui să guverneze succesiunea sezonieră îi cad victime tocmai ei, epifania renaşterii zeului devine spectacolul tragic-grotesc al morţii lui... din greşeală. Jucării ale aceleiaşi analogii dereglate aberant, copilul şi melcul îşi învederează încă o dată izomorfismul întru divinitate: o divinitate degradată, ca aceea a zeilor păgâni şi a spiritelor ce „animează" natura, pe care mai întâi (şi parţial) creştinismul şi apoi (definitiv) raţiunea critică a erei moderne i-au exilat în sfera folclorului şi a religiei private a poeţilor romantici.[13]

DM reprezintă deci unul dintre cele mai interesante cazuri de manifestare a ironiei *înăuntrul* analo-

---

[12] A istoriei, bunăoară, aşa cum ne-am aştepta.

[13] Proces căruia i se potriveşte fericita formulă „dez-vrăjirea lumii" (*die Entzauberung der Welt*) a lui Max Weber.

giei. Așa cum am văzut, în poemul barbian – ecou târziu al unei faze timpurii a modernității – ironia nu pulverizează cu totul ritmul analogic, ceea ce poate fi o dovadă a (să zicem) „eufemizării” ei. Pe de altă parte, coprezența celor două principii ale poeziei moderne ne face să le putem sesiza mai bine funcționarea, contribuind la conturarea mai exactă a acelei „episteme” romantice despre care vorbeam la începutul paragrafului de față. În fine, în dinamica internă a operei lui Ion Barbu, faptul că poemul rămâne, totuși, în cadrele unui timp ciclic, acela înscris pe boltă de mișcarea Soarelui, deschide calea spre ermetismul solar al fazei următoare.

2. Între Soare și Androgin (*Joc secund* și *Uvedenrode*: de la ermetism la avangardism)

Într-o sistematică a diacroniei „tradiției rupturii”, avangarda literară a secolului trecut, ca și școlile și stilurile poetice care au precedat-o și pregătit-o ori s-au desfășurat în paralel (și pe care aceasta le-a negat pe un plan, confirmându-le pe altul) –, avangarda, așadar, constituie un alt romantism, adică o versiune „metaforică” și/sau o „traducere” a acestuia. Principiile respective dau simultan seama atât de succesiunea etapelor, cât și de unitatea esențială a poeziei moderne; o atare capacitate le vine din faptul că ele decurg în modul cel mai direct dintr-o (ca să zic așa) ontoestetică analogică: „Textul care este lumea nu e un text unic: fiecare pagină este traducerea și metamorfoza alteia și

aşa mai departe. Lumea este metafora unei metafore. [...] Poetica analogiei constă în a concepe creația literară ca pe o traducere" (Paz, 1974: 106-107).[14] Cu toată ereditatea şi continuitatea – în sensul sus amintit – dintre romantism şi diversele curente postromantice, acestea concep şi se raportează la principiile traducerii şi metaforei diferit de cum o face romantismul. Este vorba, în speță, de modalități distincte de problematizare a *poeticii.*

În romantism, poetica – decurgând din ceea ce am numit „epistema" romantică – are ca obiect o *écriture du monde* (cum ar zice Foucault); prin urmare, în ordine reflexivă, se poate spune că se opreşte în pragul literaturii. Ca să rămânem la exemplul anterior, adică la „romantismul" recreat de Ion Barbu în *DM,* procedeul cel mai frapant pare a fi aici gânguritul (*babble*) ce traduce analogic tripla metaforă a copilăriei: „copilăria" modernității: romantismul; copilăria propriu-zisă: regresiunea la origini; „copilul divin", arhetip al poemului. Cum rezultatul este instaurarea unei motivații „naturale" a semnului (cu precădere pe latura semnificantului), este limpede că această poetică îşi are temeiurile în afara operei de artă – dincolo sau dincoace de ea –, sprijinindu-se pe un concept substanțialist (ontologic) şi nu pe unul cultural (contractual).

---

[14] Ion Barbu, de pildă, într-un text în proză intitulat „Veghea lui Roderick Usher" (1968: 143-146), efectuează o lectură „metaforică" a lui Edgar Allan Poe, având drept rezultat „traducerea" romanticului american în termenii poeticii barbiene. O demonstrează, într-un excelent eseu, regretatul Marian Papahagi (1980: 77-109).

Din contră, obiectul poeticii postromantice îl formează *scriitura literară* ca atare. Deşi analogică şi ea, poetica respectivă se întemeiază pe ironia critică, în sensul că, aşa cum sublinia Maurice Blanchot cu referire la Mallarmé, este ținută să dea seama de modul cum opera își conține „propria-i lectură” (*apud* Paz, 1973: 272-273). Ortega y Gasset, pe de altă parte, rezumă această situație problematică în metafora „dezumanizării artei”, care, la rândul ei, traduce constatarea că „resorturile” acesteia „nu sunt general-umane” (1966: 356). Nu ştiu dacă poetul român a cunoscut ideile filosofului spaniol contemporan cu el[15]; fapt este că, într-un eseu (în franceză) despre Jean Moréas, dar amintindu-şi probabil și de Mallarmé (*Du reste je ne veux rien d'humain*), el pare a ajunge la concluzia lui Ortega, și anume că domeniul propriu poeziei trebuie circumscris prin excluziune. Prin urmare, scrie Barbu, domeniul respectiv va cuprinde *seulement cette region privilégiée où résonnent Ies actes de la lyre* (1968: 125). Cu asemenea premise doctrinare, e firesc ca poezia barbiană să rezume şi în această fază datele fundamentale ale vârstei moderne a Poeziei în genere.

Iată, de pildă, cum sunt ele condensate, cu întreaga tensiune a antinomiilor lor, în poemele „Din ceas, dedus...” şi „Timbru” (calificate de *quasi* unanimitatea criticilor drept arte poetice), cu care se deschide ciclul *JS*. În măsura în care traduce, adică „oglindeşte” formele

[15] Tot Marian Papahagi (1976: 63-66) semnalează în această privință surprizătoare coincidențe ideatice, iar uneori chiar de expresie.

lumii (*adâncul acestei calme creste*), retrăgându-le în increat (*mântuit azur* și *nadir latent*), scriitura devine cu adevărat *un joc secund mai pur.* Procesul respectiv e unul de depurare: este exclus mai întâi „sufletul integral" (Barbu 1968: 125): *durerea divizată* pe care o *sună* când *încet*, când *mai tare*, *cimpoiul veșted luncii sau fluierul în drum;* vine apoi rândul *cirezilor agreste* – cu alte cuvinte al umanului şi al vieții în general – să fie izgonite, de vreme ce doar pe *înecarea* lor „jocul secund" poate fi „tăiat" (sculptat) *în grupurile apei*[16]*.* Ambele piese au o componentă critică, în sensul că ne sugerează obiectivul ideal al „actelor lirei", care coincide totodată cu modelul lecturii ideale: *cântec încăpător, cântec* [...] *ascuns cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.* În sfârşit, această practică de scriitură/lectură *istovește* „cântecul", adică este de fapt un capăt de drum, epuizarea unei experiențe; ceea ce corespunde, de altfel, poziției istorice a avangardei în dinamica poeziei moderne: „marea ruptură" cu care „se încheie tradiția rupturii" (Paz, 1974: 145-146 *sq*. și 154 *sq*.)

Prima consecință a includerii unei componente critice în activitatea textuală de tip avangardist este trecerea de la motivarea semnificantului la motivarea *semnificatului*. După cum s-a remarcat, în direcția respectivă

---

[16] Caracterul agresiv al imaginii ține de o caracteristică mai generală a dezumanizării Artei: „Plăcerea estetică pentru artistul modern emană din acest triumf asupra omenescului; de aceea e nevoie ca victoria să fie concretizată şi de fiecare dată să se reprezinte victima strangulată" (Ortega y Gasset, 1966: 159).

analogia „operează dacă nu în totalitate, cel puțin în mare parte în domeniul a ceea ce prin tradiție numim imaginația: [...] facultatea de a concepe prin imagini, de a fabrica imagini grăitoare spre a transmite trăirea. [...] Motivația analogică a semnificatului e așadar *metaforică* în poezie” (Rigolot, 1979: 159).

„Metaforă” a romantismului (*meta-phorá* = transfer), avangarda va cultiva deci metafora ca figură centrală a analogiei, în scopul de a transfera pe un plan mai înalt conținuturile romantice, supunându-le la o reelaborare (o „traducere”) esențializată, adică „dezumanizată”. Analizând cu sagacitate „Din ceas, dedus...”, Sorin Alexandrescu demonstrează că principala modalitate a acestui transfer operat în procesul de metaforizare nu este străină de cerința excluziunii, pe care am descifrat-o în poem la nivelul mesajului: „Esențializarea cuvântului se produce deci [...] curățindu-l de zgura sensurilor înrudite. Lanțul de determinări *precizează* treptat unicul sens, eliminând orice accesoriu” (Alexandrescu, 1967: 116). Iar dacă în poemul citat sublimarea sensului se face prin juxtapunere de contexte (determinanți), deci printr-o anumită dilatare, există alte exemple unde eliminarea accesoriului are loc prin condensare de tip (să zicem) oniric.

Să luăm, spre exemplificare, următorul vers:

Un spic de-argint în stânga lui, Crăciunul
(„Lemn sfânt”, *JS*).

Motivarea analogică a metaforei, adică a identificării dintre sintagma „spic de-argint" şi substantivul „Crăciunul", are loc aici după următoarea schemă:

spic	*obiect* ←	(caracter sacru) →	*sărbătoare*	
de	*cultic*		*creştină de* →	**Crăciunul**
argint	*la orfici* ←	(culoare albă) →	*iarnă*	

Tzvetan Todorov susţine că orice metaforă este o „dublă sinecdocă". Chiar dacă generalizarea ni se va părea excesivă, trebuie totuşi să admitem că în cazul de faţă principiul enunţat se susţine. Cu alte cuvinte, descompunerea termenilor comparaţi implicit în constituenţi semantici imediaţi (*seme*)*,* care joacă rolul de *partes pro toto,* apoi selecţia sinecdocică a „părţii identice a celor două sensuri în joc" (Todorov, 1979: 16-17): aici *sacralitatea* între *obiectul cultic* orfic şi *sărbătoarea creştină*, pe de-o parte, iar pe de alta, *albul* între *argint* şi *iarnă* – au precedat fără doar şi poate transferul metaforic.

Înrudit cu procedeul descris mai înainte este un altul, care motivează semnificatul prin transfer catahrezic[17] în alt registru stilistic al limbii, în care cuvântul dobândeşte un înţeles specializat. De pildă în *Atâtea clăile de fire stângi* („Grup"*, JS*), comentatorii avizaţi semnalează că adjectivul „stângi" trebuie luat în accepţiunea sa din geometrie, unde desemnează un

[17] *Catahreza* este o figură de limbaj lexicalizată ce ocupă locul termenului propriu, atunci când limba nu dispune de el: spre exemplu „*piciorul* mesei" (cf. Lausberg, 1966: § 178; Dupriez, 1984: *sub voce*).

anumit tip de curbe. Tot limbajul matematic ne dă cheia înțelegerii sintagmei *grupurile apei*, ca și a titlului „Grup”, în timp ce *racul fosforos* („Margini de seară”, *JS*) se „traduce” în terminologie astrologică drept constelația Cancerului.

O a doua consecință a practicii scripturale avangardiste întemeiate pe o componentă critică, după motivarea semnificatului (şi poate chiar corolarul ei), ar fi trecerea de la „gânguritul” inconştientului la schema geometrică supravegheată de ochiul sever al Logosului. „Şi întocmai cum un fenomen fizic”, scrie în această ordine de idei poetul, „admite un model mecanic, tot aşa stările de raritate şi de vis ale poeziei pot fi reduse la un model rațional” (Barbu, 1968: 54).

Nu e de mirare că în această etapă *văzul* ca prelungire perceptivă a intelectului va fi principalul vehicul al analogiei (în vreme ce, aşa cum am văzut, în faza romantică solicitat era mai ales auzul). Astfel, încifrarea imagistică din faimoasa artă poetică barbiană devine sensibilă, *ergo* inteligibilă, de îndată ce într-însa vom desluşi ceea ce Northrop Frye numeşte o *opsis.* În speță, imaginile din acest poem se lasă reduse la modelul geometric al proiecției plane având drept axă de simetrie „oglinda” (apei): astfel, „calma creastă” dobândeşte un „adânc”; „cirezile agreste” sunt „înecate”, adică scufundate; „jocul” poeziei este „secund”, pentru că e reflectat; iar zenitul se converteşte în „nadir latent”.

Ce anume percepe însă un asemenea văz intelectual? Poemul „Timbru” ne răspunde: *piatra-n rugăciune, a humei despuiere/ Și unda logodită sub cer*. Nu

încape îndoială că este vorba de „ultra-obiecte", dintre acelea care, după Ortega, ne însămânțează în suflet „flora psihică" a „emoțiilor secundare"[18] ce constituie trăirea estetică (Ortega y Gasset, 1966: 365). Că ele țin de „stările de raritate şi de vis" este evident pentru oricine. La fel de evident sper însă că e şi faptul că poetul le priveşte în lumina visului (Barbu, 1968: 42).

De unde vine însă această lumină? Examinând natura şi structura imaginii barbiene, m-am văzut nevoit să recurg nu o dată la cuvinte ca *excluziune*, *eliminare*, *esențializare* etc. Nimic mai firesc, la urma urmei, căci termenii cu pricina desemnează manifestări ale componentei critice care intră în constituirea poeticii moderne în etapa avangardei; pe de altă parte, într-o perspectivă mai amplă, tradiția modernă a rupturii se defineşte ca o „critică a literaturii ca obiect: limbajul şi sensurile acestuia" (Paz, 1974: 55). Poezia lui Ion Barbu nu numai că se pliază pe condiția generică, precum şi (în faza de care ne ocupăm) pe această etapă concretă a modernității, ci le şi ilustrează, în sensul cel mai literal al cuvântului, figurându-le în conținutul ei reprezentativ.

În speță, avem de-a face cu o serie de imagini din sfera separației. Figurile acesteia pot conține o notă violentă, într-un sistem de reprezentări concrete, uneori chiar corporale: tăierea („Înecatul", „Statură"), înjunghierea („Legendă"), despărțirea şi despicarea („Înecatul"), frângerea („Grup") şi smulgerea („Nod"). Apar, de asemenea, instrumentele ofensive şi defensive

[18] Ion Barbu le-ar numi desigur „secunde"!

ale operațiunii respective: fulgerul („Înecatul", „Poartă"), lăncile („Orbite"), săbiile („Statură"), scutul („Legendă", „Aura") etc. În fine, în altă serie făcând pandant primelor două, separația este eufemizată prin transfer (metaforizare şi traducere) în abstract: deducerea („Din ceas, dedus..."), negarea („Grup"), respingerea („Increat"), întrecerea adică depăşirea („Mod") ş.a.m.d. Toate cele de mai sus trebuie coroborate – şi vom vedea de ce – cu imagini având o dinamică ascensională: „aer ridicat", „ceasuri verticale" sau „ziua-aceasta suitoare". Pentru a conchide, separația şi ascensiunea indică (după cum argumentează Gilbert Durand) „registrul diurn al imaginii", în centrul căruia se află Soarele: „ipostaza puterilor uraniene prin excelență" (Durand, 1977: 183). El este deci acela care iluminează visul barbian.

Desigur, Soarele e simbolul marelui timp ciclic anunțat încă în finalul etapei romantice a poeziei lui Ion Barbu. El este şi emblema prin excelență a sublimului şi a sublimării: un demers la care e cât se poate de firesc să raportăm travaliul de depurare şi esențializare exercitat de poet asupra imaginii şi limbajului în faza ermetică a creației sale. De aceea, la fel de firesc mi se pare să calificăm această fază drept un *ermetism solar.*

Cel mai adesea însă, sublimarea este însoțită de figurile separației[19], ceea ce ne face să credem că, psihologic vorbind, ea ascultă de anumite „structuri schizomorfe ale imaginarului" (Durand, 1977: 222-236).

---

[19] Durand le numeşte „diairetice", de la gr. *diaíresis* (diviziune).

Dacă această ipoteză se susține, înseamnă că şi timpul ciclic în care se înscrie actualul capitol al creației barbiene este scindat. Fapt la rândul său cu totul verosimil, căci tensiunea paroxistică între contrarii ține de canonul însuşi al „tradiției rupturii"; opoziția dintre analogie şi ironie este definitorie pentru modernitatea poetică în genere, iar antiteza artă-viață constituie fundamentul „dezumanizării" avangardiste.

Pe de altă parte, aşa cum vom vedea în continuare, Soarele participă şi la constituirea unui arhetip (mitologic), care pentru această fază a poeziei lui Ion Barbu este *androginul* (după cum, în faza precedentă, arhetipul ei era copilul). În procesul respectiv, sunt bineînțeles prezente transferul (*metaphora*) pe un plan diferit şi „traducerea" în alt limbaj; dar pentru a-i înțelege mai bine desfăşurarea, e nevoie să ne întoarcem la o etapă anterioară a demonstrației.

Am văzut că poetul purcede la motivarea analogică a semnificaților pe calea regală a metaforei. Cale cognitivă, de vreme ce ne dezvăluie raporturi noi între „elementele disperse ale realului"[20], dar şi cale creativă, în emulația modelului divin, căci astfel analogiile sunt organizate „după o sintaxă nouă", destinată a umple „cezurile aparente ale realului" (Rigolot, 1979: 159-160). Această sintaxă îmbracă la Ion Barbu forma *nunții*, un simbol consacrat al conjuncției care, mai ales în *Uv*, devine complementul disjuncției ironice din *JS.* Astfel, sub imperiul unui impuls de (re)umanizare

---

[20] Cf. *poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate*.

apărut în contraponderea „dezumanizării” ermetice, poetica barbiană se converteşte într-o *erotică*[21].

„Tradus” în limbajul acesteia, Soarele suferă o transformare pe potrivă. Din simbol supraordonat al disjuncțiilor/separațiilor operate de rațiunea schizomorfă, el se subordonează aici unui alt arhetip. Este vorba – cum am anticipat – tocmai de arhetipul hermafroditului, „mediator între temeliile inconştiente şi conştiință” (Jung, 1968: 135), emblemă a transgresiunii limitelor şi a reuniunii contrariilor, care constituie esența erotismului. Din nupțiile astrologice ale lui Hermes şi Afrodita, adică, în termenii poetului, din unirea între inconştienta *Energie degradată* din *Roata Venerei* şi *Mercur* cel ce sălaşul şi-l are în *Roata capului,* unire care se consumă *în cămara Soarelui/ Marelui/ Nun şi stea* („Ritmuri pentru nunțile necesare”, *Uv*), se zămisleşte – aşa cum s-a remarcat – androginul solar (cf. Papahagi, 1976: 68-70).

În alt epitalam barbian („Riga Crypto şi lapona Enigel”*, Uv*) omniprezentă este indecizia sexuală a simbolurilor. Iată de pildă ambivalența „rigăi Crypto”: pe de-o parte mire potențial al micuței lapone, pe de altă parte legat de domeniul feminin al umbrei. Aceeaşi ambiguitate la Enigel, mireasa „regelui ciupearcă”, ce se simte atrasă atât de acesta, cât şi de un pol solar. Această situație, de instabilitate şi reversibilitate a

---

[21] Și astfel, *Uv* devine „cealaltă față” a etapei avangardiste a poeziei lui Ion Barbu: o etapă apropiată mai degrabă de suprarealism (în timp ce *JS* pare a corespunde diverselor formalisme postromantice şi/sau acelora derulate în paralel cu avangarda propriu-zisă).

rolurilor, admite o lectură psihanalitică (în cheie jungiană). Soarele, care aici îşi păstrează atributele masculine, joacă faţă de Enigel rolul lui *Animus*, componenta masculină a inconştientului feminin:

Mă-închin la soarele-înţelept,
Că sufletu-i fântână-în piept
Şi roata albă mi-e stăpână
Ce zace-în sufletul-fântână,

calitate în care el este desigur ispitit de către *Anima*, latura feminină a masculinităţii:

Lasă-l, uită-l, Enigel,
în somn fraged şi răcoare.

În mod mai mult sau mai puţin explicit, aşadar, misterul nupţial se aşază sub semnul androginiei. Ceea ce, sub specie ideală, se poate interpreta în sensul că nunta este şi trebuie să rămână o pură virtualitate. Este ceea ce ne revelează o întreagă „ovosofie" barbiană[22] (cf. „Oul dogmatic"*, Uv*).

Pentru început, străvechiul simbol păgân al oului este asociat Duhului Sfânt. Procedura e aceeaşi ca într-un caz anterior („spic" → „Crăciun"): o dublă sinecdocă selectează sema sacrului din cele două reprezentări teologice, spre a le contopi în continuare într-o metaforă sincretică. Mai apoi, în ale sale *mărunte lumi* – adică în „microcosmul" său (cf. Foarţă, 1980: 49-50) –,

---

[22] Analizată de Şerban Foarţă, într-un pasionant capitol al cărţii sale despre Ion Barbu (1980: 49-55).

oul închide făgăduiala unirii principiilor de semn opus, fie că le vom numi Mercur și Venus (ca în „Ritmuri...”), fie *Animus* și *Anima* (ca în „Riga Crypto...”), fie (ca aici) „plodul” și „albușul”:

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul plus

Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin:
Sărutul plin.

Această nuntă nu trebuie consumată vulgar[23]: menirea nupțială a oului la vârf cu plod e să fie cunoscut „în soare” de către privire, organul perceptiv al intelectului.[24]

Cum pe de altă parte un simbolism mitologic aproape universal asociază oul Lunii (cf. Lekatsás, 1978: § 3, mai ales 18-20), rezultă că această cunoaștere se pliază pe modelul hermetic al hermafroditismului, care este *coniugium solis et lunæ.* În sfârșit, oul nu numai că rezumă lumea – ca orice microcosm –, ci o și conține (în virtutea faptului că îi măsoară durata):

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar

[23] Cf. *Și nici la cloșcă să nu-l pui// îl lasă-în pacea-întâie-a lui,/ Că vinovat e tot făcutul,/ Și sfânt, doar nunta, începutul.*

[24] Cf. *făcut e să-l privim la soare* și *Îl urcă-în soare și cunoaște!*

Ce singur scrie când să moară
Şi ou şi lume (...).

Astfel, înălțat de Ion Barbu la demnitatea „dogmei”, oul primește odată cu aceasta atributele unui *ou cosmogonic*.

Să recapitulăm. Arhetipul caracteristic acestei faze a poeziei barbiene are trei fațete. Prima este o ipostază androgină a Soarelui; a doua ia forma ispitirii fatale a lui *Animus* de către *Anima,* androginia fiind aici o situație de generalizată indecizie şi/sau de reversibilitate a simbolurilor sexuale; a treia, canonică, ia naştere din virtuala nuntă a plodului cu albuşul: în perspectivă cosmogonică, rodul acestui *conjugium* solar-lunar este tot un androgin, despre care putem spune acum, precizându-i identitatea, că este *Erosul* orficilor, cel cu „îndoită fire” (*diphyés*) și „zămislitul din ou” (*o*(*i*)*ogenés*)[25].

Pe de altă parte, tema Timpului ce răsună în *Oul dogmatic* face fără îndoială aluzie la un timp ciclic (*Durata-înscrie-în noi o roată*). Dar, la fel ca în *DM,* este vorba de un ciclu bătrân, ajuns la ultimele grade ale revoluției sale, aproape de orizontul escatologic al distrugerii universale (*A morții frunte-acolo-i toată*). Cum am văzut însă că în „ceasornicul” oului e înscrisă

---

[25] Cf. *Protógonon kaleo diphyé, megan, aitheróplankton, oiogené*: „Invoc pe întâiul născut, cel cu îndoită fire, măreţul, rătăcitorul prin eter, zămislitul din ou” (OH: VI, 1-2). A se observa că imnul orfic îl numeşte *Protógonos* (întâiul născut), adică primul din seminția zeilor. (Eros ca fiu al Afroditei este o reprezentare mitologică mult mai târzie.)

nu numai moartea lumii, ci şi propria-i moarte, faptul respectiv capătă semnificaţia anulării Timpului.

Semnificaţia aceasta este selecţionată de piesa „Uvedenrode” (care dă titlul ciclului de faţă). Simptomatic, odată cu revenirea unui conţinut din etapa romantică a poeziei barbiene (timpul bătrân), aici se iveşte din nou şi un simbol din aceeaşi fază (melcul).

El este un pur semnificant, al cărui semnificat se generează prin transfer „metaforic” şi „traducere” în limbajul erotismului:

La râpa Uvedenrode.
Ce multe gasteropode!
Suprasexuale
Supramuzicale.

Melcul poartă înscrise pe trup, asemenea oului în placentă, emblemele geometrice ale ciclului solar (*Ordonată spiră* şi *Cu varul deasupra-în spirală*), dar dominanta dinamică a simbolului este de semn contrar tensiunii ascensionale guvernate de Soare: *Până când în lente/ Antene atente/ O cobori*. De fapt, însă, vectorul direcţional se neutralizează: Uvedenrode e un *Olimp* situat deopotrivă *Peste mode şi timp* şi *Sub mode/ Sub timp*. Căci „peste” şi „sub” traduc spaţial o mişcare temporală, pe când erotismul rămâne, prin excelenţă, domeniul atemporalului.

Virtualitate a nunţii, ambivalenţă androgină, disponibilitate dinamică a simbolului gasteropod[26]... Sunt

[26] În aşa măsură, încât se poate încerca o lectură a lui *DM* dinspre „Oul dogmatic” şi „Riga Crypto”: eroarea fatală a melcului, precum a lui Crypto, constă în a-şi fi părăsit virtualitatea (să-i zi-

trăsături ce sugerează, fireşte, o *coincidentia opositorum,* dar nu prin anularea contrariilor şi nici prin sinteza lor, ci mai degrabă prin ceea ce Octavio Paz (1974, 154-155) numeşte *metaironie*, adică o „suspendare a judecății” care pune între paranteze principiul logic al noncontradicției. După părerea mea, „metaironia” astfel înțeleasă constituie un mediu deosebit de propice pentru producerea faimoaselor „întâlniri fortuite” – şi în acest sens vorbeam anterior de afinitatea dintre ciclul *Uv* şi suprarealism.

Ipoteza în cauză poate fi coroborată şi din alt punct de vedere. Vom observa că revenirii unor conținuturi şi simboluri romantice îi corespunde în plan stilistic reluarea motivării analogice a semnificantului, care acum va fi „tradusă” ca un procedeu al dicteului automat[27]. Efectul este un soi de autism ludic, solidar

---

cem) „ovomorfă” (*Surd la cânt şi îmbieri/ Să tragi alt oblon de var/ Între trup şi ce-i afar'*), lăsându-se ispitit (ca şi celălalt) de un principiu contrar: vocea omenească. De asemenea, un paralelism se stabileşte între Enigel şi copilul din *DM*, în baza aceleiaşi scheme a „ucenicului vrăjitor”: aşa cum copilul provocase moartea melcului prin descântecul pronunțat într-un moment nepotrivit, tot astfel lapona ascultă de o atracție solară care se dovedeşte fatală pentru duhul silvestru Crypto, evocat de ea în ritualul herborizării.

[27] Un „gângurit” asociativ inconştient va genera, de pildă, jocuri de cuvinte cu accentul pe sunet – *parecheze* – sau pe sens – *paronomasii*: cf. pe de-o parte: *Cu LAURUL-baLAURUL/ Să toarne-în lume AURUL* ori *DuRATA-înscrie-în noi o RoATĂ*; și pe de altă parte: *O CAL DE VAL/ Peste CAVALĂ*. Cele două figuri sunt considerate uneori drept sinonime (Lausberg, 1966: § 277), definiția lor cea mai simplă fiind: „Apropierea între termeni sunând oarecum asemănător, dar având sens diferit” (Dupriez,

cu atemporalitatea erotismului, în măsura în care ambii parametri țin de domeniul analogiei, al imaginarului, care „se ridică împotriva fețelor timpului" (Durand, 1977: 502).

Ajungem astfel în pragul celei de-a treia etape a poeziei barbiene, unde revolta împotriva Timpului se instalează prin transfer explicit pe palierul tematic, în centrul unei „ucronii" prin care poetul depăşeşte faza avangardistă și, odată cu încheierea propriei cariere literare, ajunge la capătul traiectoriei istorice a Poeziei moderne.

3. *Isarlâk*: un balcanism „postmodern"

Octavio Paz, ale cărui idei formează armătura teoretică principală a eseului de față, susține că evoluția Poeziei moderne constituie, într-un fel, negația erei moderne. O negație paradoxală, care totodată o reprezintă: prin jocul totdeauna identic şi totdeauna altul al celor două forțe motrice ale acestei evoluții: „analogia" (ca principiu antimodern şi ecou al nostalgiei după un timp ciclic) și „ironia" (ca fiică a rațiunii critice şi expresie a temporalității liniare a Istoriei, orientate spre viitor). Avangarda accelerează dinamica

1984: sub *paronomase*). În plus, ultima e și o pseudo *figura etymologica*, țintind să ofere o motivație jucăușă a semnificatului – „cavală" drept femelă a „calului de val". În realitate, vocabula respectivă nu există în limba română, dar se pretează la asociații cu alte limbi, care o „explicitează"; spre ex. it. *cavallo* şi sp. *caballo* (= cal) și chiar fr. *cavale* (= iapă), mai cunoscut însă în expresia *en cavale* (= pe fugă).

„tradiției rupturii”, confruntându-l astfel pe artist cu limitele conceptului modern de Poezie.

Ceea ce urmează după faza avangardistă s-a numit „postavangarda” şi constituie stadiul incipient al postmodernității. Asistăm de aici înainte la *asfințitul viitorului* (ca orizont dezirabil al acțiunii umane) şi la emergența *prezentului* (puternic învestit de dorință). Aici îşi are locul – între diverse alte manifestări ale noii situații ideologice, epistemologice şi existențiale – şi o estetică ieşită din critica obiectului artistic, tinzând a face din opera de artă „nu un lucru care se posedă, ci o prezență care se contemplă” (Paz, 1974: 207). Din acest punct de vedere, mesajul lui Ion Barbu sună profetic, căci încă de la sfârşitul deceniului al treilea el dă glas unor tendințe care, în literatura europeană, aveau să se manifeste şi să fie recunoscute ca postmoderne abia după al Doilea Război Mondial.

Aşa de pildă cele trei maniere, pe care aici le-am numit romantică, avangardistă şi postavangardistă şi le-am tratat drept etape succesive ale poeziei barbiene (pliindu-mă pe un model istoric al evoluției Poeziei moderne), au fost de fapt practicate simultan. Ceea ce ne duce cu gândul la *coexistența metaironică* a celor mai diverse, ba chiar contrare valori: un simptom al sfârşitului modernității. Dintr-un asemenea pluralism axiologic, operant aici şi acum, poetul extrapolează ideea pluralității trecutului, întemeiată pe un sentiment al timpului de tip tot postmodern.

Idee care, aşa cum am arătat de la bun început, îi permite să afirme, alternativ sau ca *tertium datur* la dihotomiile culturale contextuale (ca de pildă dilema

„sincronism” *versus* „tradiționalism”), o tradiție diferită. Dignificarea acestei diferențe: „Pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann”, seamănă la prima vedere cu revendicările de tip „postcolonial” pe care le practică „studiile culturale” postmoderne. Pe când însă acestea din urmă, angajate în contestarea „resentimentară” (cum ar zice Harold Bloom) a canonului sau chiar a direcției „principale” din cultura occidentală, posedă o evidentă – şi sterilă – tentă utopică, opțiunea lui Ion Barbu pentru domeniul „secundarului”, unde se situează tradiția balcano-orientală, conferă demersului său o dimensiune pe care nu ezit să o numesc *ucronică.*

Pentru a căpăta consistență poetică, ucronia balcanică trebuie mai întâi specificată ca spațiu[28]. În această ordine de idei, poetul român întreprinde un remarcabil efort de explicitare: spațiul respectiv prinde contur în mitica *Isarlâk*. Departe de orice alegorism abstract, Ion Barbu acumulează în jurul cetății un amplu spectru de determinări, dintre cele mai concrete. Isarlâk e o adevărată comunitate umană:

– cu *o populație* pestriță şi agitată:

O spornică mulțime se tencuia-în pereți.
Veneau de toată mâna: prostime, târgoveți,
Dervişi cu fața suptă de veghi, aduşi de şale,

---

[28] O exigență firească, dacă vom înțelege „ucronia” nu numai în sensul de *nontimp*, ci mai ales de *antitimp*. Este cazul spațiului care, după Durand (1977: 506), reprezintă „un sensoriu general al funcției fantastice”, de mare ajutor aceluia care urmăreşte „un exorcism al morții şi descompunerii temporale”.

Pierduţi între pufoase şi falnice paşale...
(„Nastratin Hogea la Isarlâk”, *Is*)

Colo cu doniți în spate,
Asinii de la cetate,
Gâzii printre fete mari,
Simigii şi gogoşari
(„Isarlâk”, *Is*)

– cu un aspect *arhitectonic* şi o dominantă *cromatică* anume:

(...) *alba Isarlâk,*
Cu ziduri forfecate, sucite minarete
(„Nastratin...”, *Is*)

Dată-n alb ca o raia
Într-o zi cu var şi ciumă,
Cuib de piatră şi legumă
(„Isarlâk”, *Is*)

– plasată într-un *peisaj*:

Şi, azmuțit câmpiei, un fluviu leşios
(„Nastratin...”, *Is*)

La vreo Dunăre turcească,
Pe şes veşted, cu tutun
(„Isarlâk”, *Is*)

– și într-o *geografie* precisă:

(...) *târg temut, hilar*
Şi balcan-peninsular...
(ibid.)

Cea mai importantă determinare a cetății barbiene este însă de ordin simbolic. Isarlâk e situată *La mijloc de Rău și Bun*. Nu dincolo, nici dincoace, nu deasupra, nici dedesubt, ci întocmai *la mijloc*; așadar, nu ne propune depășirea, nici reconcilierea contrariilor, ci coprezența – ba chiar conlucrarea lor – ce devine posibilă în intervalul metaironic unde este suspendat principiul aristotelic al noncontradicției. Acest regim simbolic își află personificarea în eroul *Nastratin*.

Mucalitul hoge din anecdotele orientale devine în poezia barbiană (unde ajunge pe filiera Anton Pann) nu doar încarnarea celui mai surprinzător amestec de principii opuse și de registre stilistice eterogene, ci și a unui amețitor sincretism. Descinderea lui la Isarlâk este o „vizitațiune" a zeului[29]; este totodată și un *nóstimon hemar* – „ziua întoarcerii în patrie" (*Od.*: I, 168) a „iscusitului bărbat" – adică *aner polýtropos* (*Od.*: I, 1)[30] –, după îndelungi rătăciri... Voiajul lui Nastratin, precum acela al lui Ulise, a inclus și o *nekyia* – o „pogorâre în lumea morților":

(...) *Ziceau: „E-închis supt ape*
Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape
Și ușuratul Hoge, mereu soitariu,
Încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu,

---

[29] Să ne amintim, bunăoară (oricât ar părea de exotic), de Quetzalcoatl al aztecilor, revenind de peste mare cu teribile semne și profeții.

[30] Cf. textual: *Andra moi énnepe Mousa polýtropon*, adică „Inspiră-mi, Muză, pe bărbatul iscusit" (formele *andra* și *polytropon* din textul homeric sunt acuzative, ale căror nominative sună *aner* și *polýtropos*).

Cu mâlul giulgi."
(„Nastratin Hogea la Isarlâk", *Is*).

Aşteptarea, întâmpinarea şi mai ales „epifania" Hogii Nastratin reunesc caracteristicile unui *mysterium tremendum*, a cărui reprezentare:

Vii, vecinici, din gingia plăselelor cumplite
Albiră dinții-în pulpă intrați, ca un inel.
Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.
(ibid.)

aduce până la identitate cu şarpele *Ouroboros* (cel care își devoră coada), el însuși un simbol al timpului ciclic şi al „eternei reîntoarceri", în mitologia Antichității târzii[31].

Dar ucronia balcanică nu poate fi dedusă numai de aici. Imaginile de mai înainte pot fi desigur citite (cum am şi făcut-o) în registru înalt, aureolat cu un prestigiu mitic. Acest tip de lectură însă nu reprezintă întreaga durată a „albei Isarlâk", ci doar o față a ei. Cealaltă față o constituie – în aceleaşi contexte sau în altele – coborârea sistematică a înaltului. Ca să ne păstrăm tot în domeniul imaginii, iată, de pildă, cum arată ambarcațiunea lui Nastratin:

---

[31] „Traducerea" unor mitologeme dintr-un cod religios în altul (în speță din acela clasic și/sau elenistic într-unul balcano-turcesc) e de altfel una dintre strategiile sincretismului aplicată sistematic în *Is*. De pildă, caicul nastratinesc este un *trist Argos* care *în loc de aur* (...)*/ Ducea o* lână *verde* de alge *năclăită.* Chiar „(H)isarlâk" este denumirea satului din Anatolia unde Schliemann a descoperit vestigiile Troiei.

Se războia cu valul un prea-ciudat caic:
Nici vâsle și nici pânze; catargul mult prea mic;
Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,
Uscau la vânt și soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane ori tururi de nădragi.
(ibid.)

Nu e de mirare: Nastratin însuşi este caracterizat drept *mereu soitariu.* Or, cum *soytari* înseamnă pe turceşte măscărici (DEX*, sub voce*)*,* rezultă că, în chip de erou eponim, Cetatea întâmpină și venerează o epifanie a *bufonului*:

Guri cască când Nastratin
La jar alb topeşte in,
Vinde-în leasă de copoi
Căței iuți de usturoi,
Joacă, și-în cazane sună,
Când cadâna curge-în Lună.
(„Isarlâk"*, Is*)

Această răsturnare simbolică şi semantică aminteşte, evident, de profanările Carnavalului şi ne dezvăluie prezența masivă a carnavalescului[32] în etapa de față a poeziei barbiene. Sub semnul categoriei respective – estetice, ideologice și existențiale –, vedem reactivându-se, bunăoară, la nivel stilistic, binecunoscuta (şi din alte etape) motivare analogică, ce va îndeplini de astă-dată o funcție burlescă.

[32] Referința obligatorie în această privință sunt, desigur, cercetările lui Mihail Bahtin (cf. îndeosebi 1974: *passim*).

Astfel, epifaniei eroului ca bufon îi vor corespunde pe palierul semnificantului diverse bufonerii fonice. E de citat, în acest sens, cacofonia comică: *Guri casCĂ CÂND Nastratin* (= căcând) sau aliterația combinată cu anagrama: *CÂND CADÂNa CURge* (= când cad în cur), desemnând o bufonadă de cert efect universal.

Pe căi mai întortocheate, motivarea ajunge să cuprindă şi semnificatul, generând bufonerii semantice. Să luăm ca exemplu versurile: *Vinde-în leasă de copoi/ Căței iuți de usturoi*. Pentru început, avem de-a face aici cu împletirea a două *omonimii*: pe de-o parte *căței*$_1$ în sens propriu (= câini) şi *căței*$_2$ prin catachreză (= de usturoi), iar pe de altă parte *iuți*$_1$ (= rapizi) şi *iuți*$_2$ (= picanți), unde *căței*$_1$ și *iuți*$_1$ – la fel ca și *căței*$_2$ și *iuți*$_2$ – îşi corespund prin simetrie logică. În continuare *copoi* (ca sinecdocă a genului canin) specifică sensurile *căței*$_1$ = câini și *iuți*$_1$ = rapizi – dar o *le*(*a*)*să* (metonimică) leagă termenul respectiv de *căței*$_2$ = de usturoi şi *iuți*$_2$ = picanți, ca şi cum omonimia ar fi de fapt sinonimie. Rezultatul final este o *metaforă* construită – în deplină analogie cu *spic de-argint* → *Crăciunul* (cf. *supra*) – prin identificarea a doi termeni cu dubla selecție a părții lor comune. Deosebirea constă în falsa premisă a selecției, generatoare de echivoc comic: că, adică, în *le*(*a*)*să* de câini ar putea sta *căței* (fie ei şi *iuți*) de usturoi.[33]

---

[33] În această ordine de idei, Carlos Bousono (1975: 278-326 şi *Apendice*: 533-538) susține – și demonstrează convingător – că strategiile poeziei sunt în esență identice cu acelea ale umorului.

Dacă, deci, parametrul carnavalesc este prezent până în canalele capilare ale scriiturii barbiene din *Is,* cu atât mai mult îl vom putea identifica la nivele macrostructurale cum ar fi tematica și viziunea lumii. E de aşteptat, de pildă, ca în Isarlâk să domnească un *erotism carnavalesc*. Imaginea acestuia este *dansul* Domnişoarei Hus[34]: o imagine hazlie, deci vitală, făcând pandant sumbrei embleme a veşniciei distrugerii şi nimicirii care era Nastratin în chip de autodevorator şarpe Ouroboros.[35] Prezentul atotcuprinzător al dansului – asemenea râsului de Carnaval – instaurează aici un armistițiu tolerant, unde ostilitățile de tot soiul sunt suspendate (dacă nu pacificate). Inclusiv suprema ostilitate a morții[36], a cărei violentă atrocitate este deturnată către o truculență comică:

Pentru ea cinci feciori
Pricopsiți (*ah! beizadele*)
Au tăiat alți cinci feciori
Ce-i făceau la bezele.
Şi-au danțat cinci feciori
Pricopsiți, la ştreangul furcii;
Ea danțà
Acanà
Cu muscalii şi cu turcii;

---

34 Anticipat încă din etapa anterioară, unde actul sexual este descris drept *Danțul buf/ Cu reverențe/ Ori mecanice cadențe* („Ritmuri pentru nunțile necesare”, *Uv*).

35 La fel cum Nastratin ca paiață este pandantul lui Nastratin ca Ulise şi zeu.

36 Ştiut fiind, de altfel, că erotismul este „aprobarea vieții până şi în moarte” (Bataille, 1970: 17).

Paşi agale
Cu paşale
Paşi bătuţi
Cu arnăuţi.
Sprinteni, spornici,
Cu polcovnici
De tot sprinteni
De tot sus
De strigau pierduţi, ibovnici:
— Işalà, Domniţă Hus!
(„Domnişoara Hus”, *Is*)

Tot de aşteptat e ca din tematica şi imagistica de sorginte carnavalescă să deducem în cele din urmă viziunea unui timp festiv, prezent etern al tuturor transgresiunilor, care este timpul Carnavalului. Resorturile psihologice ale instalării acestuia sunt bucuria sărbătorească şi dorinţa intensă de a-i vedea fugitiva plinătate prelungită în veşnicie. Faust bătrânul conjură clipa să se oprească în loc pentru că e „atât de frumoasă”; vrăjit de *slava stătătoare* a Cetăţii, Ion Barbu exclamă: *Raiul meu, rămâi aşa!* („Isarlâk”, *Is*).

Aceste emoţii sunt şi de natură estetică. „Eternitatea clipei” devine consacrarea ei, în actul contemplării operei de artă: „timp unic, arhetipal, care nu mai este nici trecut, nici viitor, ci prezent” (Paz, 1973: 187). Aşa se face că şi această etapă a poeziei barbiene cristalizează ca artă poetică.

Suprema ei manifestare apare în finalul ciclului sub forma resorbirii figurii în scriitură:

Răcoriți ca scuții zonele de aer
Resfirați cetatea norilor în caer,

Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlâk,
La o albă apă intru – bâldâbâc!

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel,
Șapte semne puse ciclic: EL GAHEL.
(„Încheiere”, Is).

O dată mai mult, destinul poeziei barbiene rezumă emblematic destinul Poeziei. Când, epuizate cele trei etape, Ion Barbu (re)devine Dan Barbilian, retrăgându-se din regnul poetic în cel matematic și lăsând în urmă-i o operă succintă, intensă şi persistentă ca o legendă, gestul său poate căpăta, la sfârşitul modernității, semnificația retragerii Poetului îndărătul propriei voci pentru a ceda inițiativa limbajului însuşi. Pe acest Ion Barbu „postum” trebuie să ni-l închipuim fericit: eclipsa lui consacră *in æternitate* jubilația perenă a cuvintelor.

Și totuși Arghezi

O poetică „materialistă” în trei analize

1. Pentru început, un comentariu

Ajunge să-ți arunci ochii la întâmplare pe oricare vers din celebrul „Testament” cu care se deschid *Cuvintele potrivite* (1927)[1], ca să constați că Tudor Arghezi atribuie ritos poeziei sale semnificația de revanșă socială. Pe de altă parte, ceea ce ar putea părea expresia animozității sau chiar a „luptei de clasă” prinde aici glas în termenii unui adânc fior metafizic, transmis justițiar de la poet la destinatarul antagonic („Domnița suferă în cartea mea”).

Ceea ce, după mine, nu s-a explicitat până acum în chip coerent este existența (sau mai bine zis rațiunea de a exista) a unei trăsături de unire între cele două dominante tematice.

Un întreg proces de transsubstanțiere poate fi bănuit ca temelie latentă a paralelismelor şi antitezelor ce aşază față în față simbolurile celor două domenii de

[1] Sursa textelor analizate și comentate în acest eseu este ediția *Scrieri* (Arghezi, 1962-2006). Ortografia a fost adaptată tacit normelor actuale. Manipularea citatelor prin diverse procedee grafice, pentru nevoile analizei, îmi aparține.

semnificație („zdrențe", „veninul", „ocara", „bube, mucigaiuri şi noroi" *versus* „muguri şi coroane", „frumuseți şi prețuri noi" ş.a.m.d.). O altă lume se plămădeşte din materia celei vechi, iar sistemul de referință al acestei gestații este universul faptei şi al productivității. Verbe ca „a toarce", bunăoară, aparținând sferei activităților manuale, devin, atunci când se referă la travaliul poetic, mărci ale unui „miracol" laic și materialist, având ca rațiune suficientă (și eficientă) munca. Aceasta și este semnificația schimbării uneltei („Sapa-n condei şi brazda-n călimară"), diferență specifică al cărei gen proxim îl constituie continuitatea efortului laborios. În baza unei atari constatări, putem elabora, cred, un diagnostic al situării sociale *obiective* a lui Arghezi, independent de ideologia profesată subiectiv de poet într-o etapă sau alta a biografiei sau a creației sale.

În acest sens, de real ajutor ne pot fi unele concepte ale analizei marxiste, în special când sunt mânuite de un gânditor cu adevărat inteligent și sensibil precum Antonio Gramsci[2]. El vorbeşte undeva despre

---

[2] Scrise acum mai bine de 40 de ani, aceste pagini reflectă până la un punct iluziile prilejuite de veștile încurajatoare care ne soseau în acel moment din Occident, trezind în țările noastre „captive" speranța (naivă) în posibilitatea unei evoluții și liberalizări interne a marxismului, sub impactul așa-numitului *eurocomunism*. În acel context, referirea la Gramsci devenea aproape obligatorie, căci în el comuniștii italieni, care jucaseră un rol de frunte în elaborarea noii platforme ideologice, vedeau (sau voiau să vadă) precursorul absolut și o inepuizabilă sursă de inspirație pentru politicile eurocomuniste în toate domeniile, îndeosebi în cel cultural. În ce mă privește, nu credeam – și cu atât mai puțin pot crede astăzi – în hagiografia gramsciană

o conştiinţă teoretică a „omului activ de masă”, implicită făptuirii sale, ce „îl uneşte realmente cu toţi colaboratorii săi”.[3] În mod analog, condeiul care înlocuieşte sapa fără a anula însă truda nu marchează o ruptură, ci reprezintă o continuitate de atitudine „În seara răzvrătită care vine/ De la străbunii tăi până la tine”. S-ar zice deci, tot în termeni gramscieni, că poetul român se gândeşte pe sine ca pe un „intelectual organic”, învestit cu misiunea unor elaborări conceptuale în stare a structura „autoconştiinţa critică” a omului activ (atât ca individ, cât și ca masă).

Însă diagnosticul de faţă reprezintă, aşa cum am anticipat, și un principiu explicativ de alt ordin, în măsura în care constituie trăsătura de unire între cele două domenii semantic-tematice ale poeziei argheziene. Valoare centrală ce funcționează în chip omogen atât la nivel ideologic, cât şi la cel retoric, munca nu numai că unește masele anonime cu artistul purtător al autoconştiinței lor, ci și reprezintă revanşa umilințelor de generații („Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte”), prin limbajul care mântuiește şi sublimează resentimentul „ramurii obscure”, îndreptățindu-l în mai limpezile simetrii ale acestei autoconştiințe.

Munca în chip de critică şi conştiinţă de sine, dar mai ales ca expresie a unui legat colectiv: iată funda-

---

cultivată de stânga *bien-pensante*, dar a te sprijini pe un marxism neviciat (încă) de grobianismul doctrinar jdanovisto-stalinist era un bun *alibi* în condițiile date.

[3] Toate trimiterile la gândirea gramsciană centrată pe conceptul de *praxis* au drept sursă o excelentă microantologie alcătuită și tradusă cândva de Florian Potra (Gramsci, 1972).

mentul teoretic implicit al poeticii „materialiste” a lui Tudor Arghezi. Cu o rară cosecvență logică, poetul abstrage şi extrapolează de aici un principiu practic, productiv, care, în liniile sale cele mai generale, ar putea fi definit drept conlucrarea în complementaritate a imboldului antagonic cu cel unitiv (cum am văzut că se întâmplă şi pe palierul ideologic). Cea dintâi tendință îşi află expresia într-o retorică a tensiunii, cealaltă, într-o serie de figuri ce constituie alternative de continuitate.

În continuare, îmi propun să urmăresc analitic funcționarea celor două impulsuri formale în trei poeme, la selecția cărora hazardul obiectiv şi arbitrariul rațional al preferinței au fost chemate să-şi aducă fără complexe contribuția. Pe de altă parte însă, zonele tematice la care aparțin piesele respective – Creația şi Iubirea – au în opera argheziană o pondere atât de certă, încât alegerea mi s-a impus (aş zice) de la sine.

2. Domeniul Creației

Analiza I:
EPIGRAF (*Cuvinte potrivite* – 1927)

1. Stihuri, zburați acum din mâna mea
2. Şi şchiopătați în aerul cu floare,
3. Ca păsările mici de catifea
4. Ce-ncep în mai să-nvețe şi să zboare.
5. Stihuri, acum porniți, vă scuturați,
6. Ca frunzele-aurite, pentru moarte.

7. Pustnicii tineri, trişti şi delicați,
8. Păstra-vă-vor într-un sicriu de carte.

9. Stihuri de suflet, dintre spini culese,
10. Îndurerate-n spic și rădăcini,
11. Pătrundeți, înțelese și neînțelese,
12. În suflete de prieteni și străini.

13. Şi semănați, cu noaptea ce vă naşte,
14. Sfială și-ndoieli unde-ți cădea,
15. Că Cel-ce-ştie, însă nu cunoaşte,
16. Varsă-ntuneric alb cu mâna mea.

(Arghezi, 1962-2006: I, 195)

Domeniul Creației pare a fi acaparat aproape în întregime de *dominanta* tensională. O intuiție oarecum impresionistă, confirmată totuși de faptul că figurile formatoare ale poemului de față sunt oximoronul („întuneric alb": v. 16) și paradoxul („Cel-ce-ştie, însă nu cunoaşte": v. 15), şi mai ales de alăturarea insolită dintre imaginea înălțării și aceea a poticnirii: „Stihuri, zburați acum din mâna mea/ Şi şchiopătați în aerul cu floare" (vv. 1-2).

Planul sintagmatic al poemului, construit ca un paralelism gramatical aproape perfect de la strofă la strofă, se sprijină pe tonul exhortativ, determinat în mare măsură de opțiunea tematică, și constă dintr-un vocativ („stihuri": v. 1) și câteva imperative (vv. 1, 2, 5, 11, 13). Însă acest plan al succesiunii şi/sau al continuității este supus unei minuțioase deconstrucții, sub

influența parametrului paradigmatic ce ne obligă la o lectură „verticală”.

Mă refer, în speță, la o sumă de cuvinte ce rimează între ele: „zburați”, „şchiopătați”, „scuturați”, „delicați”, „semănați” (vv. 1, 2, 5, 7, 13; dar numai „scuturați” și „delicați” sunt și rime de vers). În această paradigmă, are loc în primul rând o asimilare a domeniului mobilității prin excelență, zborul, cu acela al imobilului, adică domeniul vegetal („vă scuturați”: v. 5); asimilare ce devine şi mai explicită dacă luăm în considerare paradigma secundară „floare” – „zboare” (vv. 2, 4). În contextul respectiv își găsește un prim temei paradoxul zborului şchiop. Mai departe, regnul vegetal, al zborului imobil (un oximoron latent), devine teritoriul morții vegetale, al frunzelor „aurite pentru moarte” (v. 6), pe care, traversându-l, organicul regresează în anorganic.[4]

Seria „zburați”, „şchiopătați”... ş.a.m.d., evidențiată printr-o marcă sonoră (rima), configurează sfera semantică a Creației, prin aceea că se referă într-un fel sau altul la „stihuri”. Arghezi face această relație şi mai explicită incluzând chiar cuvântul respectiv într-o nouă paradigmă sonoră (aliterativă), tot din domeniul vegetalului: STIhuri – SPIni – SPIc, strâns împletită cu seria: înDuRerate – RăDăcini (vv. 9-10).[5] Stihul e, așadar, spic, adică fază finală şi fertilă, dar spicul este spin, iar rădăcina, începutul lui, e durere. În fine, alături de aceste două serii, iată o nouă paradigmă (asonantică), şi mai

[4] Cf.: Ca *păsările* (organic) mici de *catifea* (anorganic).

[5] Cf. „Stihuri de suflet, dintre spini culese,/ Îndurerate-n spic și-n rădăcini.”

explicită: mOARTE – cARTE – nOApTE (vv. 6, 8, 13). Așadar versul, pentru Arghezi, nu este o „boală învinsă” (precum pentru Blaga), ci, dimpotrivă, e începutul unei boli fatale a întregii Ființe, care se retrage în vegetal și vegetativ pentru a semăna „[s]fiială şi-ndoieli...”: o stranie plantă născută întru moarte. Din acest paradox al creației ce ucide ființa se naşte tensiunea pe care este construit poemul analizat.

Munca rămâne totuşi reperul de referință al domeniului creator, fie și numai prin faptul că figurile tensiunii – oximoronul şi paradoxul – posedă un coeficient elevat de deviere de la normă (*écart*), deci un grad înalt de elaborare a materialului lingvistic. Pe de altă parte însă, raporturile problematice dintre sfera travaliului și sfera onticului demonstrează că „nexul teorie-practică” – ca să-l cităm din nou pe Gramsci – e scindat, că din muncă nu apare încă (sau nu mai apare) o conştiință teoretică implicită care să ofere alternative de continuitate. Poate şi fiindcă, atunci când practica creatoare devine temă a operei, este văzută în stadiul ei final şi autonom – într-o autoreferențialitate care e pură exterioritate – şi, din această cauză, apare înstrăinată de acea praxis existențială din care creatorul continuă să facă parte.

Impasul respectiv pare a ne confirma diagnosticul formulat la începutul acestui eseu în legătură cu „situarea socială” asumată obiectiv de poetul român. Exterioritatea poemului față de Ființă și de ființa poetului este, în mod evident, modelată de o relație omoloagă de tip (să-i zicem) economic, ce constă în alienarea

producătorului – chiar intelectual – de produsul muncii sale convertit în marfă.

3. Domeniul Iubirii

Dacă sfera Creației se configurează pentru Arghezi ca exterioritate pură, cea a Iubirii va adopta, simetric, profilul unei interiorități.

Cu și mai mare necesitate, sistemul de referință al acesteia va fi făptuirea laborioasă, căci – cum sublinia Cassirer – „limitele lumii lăuntrice pot fi determinate și forma ei ideală poate deveni vizibilă numai dacă sfera existenței se înscrie în sfera faptei” (1978: 267). Nu va lipsi nici principiul continuității, imboldul unitiv al conștiinței teoretice implicite. În cadrul acesteia munca este, așa cum s-a văzut, un concept central și operativ, în măsura în care determină o efectivă solidarizare între co-laboratorii întru o aceeași practică. Or, principiul în chestiune este cu atât mai convenabil poeziei erotice, cu cât, pentru Arghezi, iubirea înseamnă în primul rînd căutare – și adesea chiar găsire – a unei unități pierdute, o pacificare și o umanizare a instinctelor și o proiectare a corporalului în orizontul plenar al cosmicității.

Și fie că îl vom raporta, filosofic, la mitul platonic al androginului, fie la atracția dintre *Animus* și *Anima*, din psihologia analitică a lui Jung, acest fapt denotă că poetul român conferă iubirii o dimensiune utopică, exaltată nu o dată de „cultura critică” (*Kulturkritik*) de toate nuanțele.

*

Analiza II:
MORGENSTIMMUNG (*Cuvinte potrivite* – 1927)

1. Tu ți-ai strecurat cântecul în mine
2. Într-o dup-amiază, când
3. Fereastra sufletului zăvorâtă bine
4. Se deschisese-n vânt,
5. Fără să ştiu că te aud cântând.

6. Cântecul tău a umplut clădirea toată,
7. Sertarele, cutiile, covoarele,
8. Ca o lavandă sonoră. Iată,
9. Au sărit zăvoarele,
10. Şi mânăstirea mi-a rămas descuiată.

11. Şi poate că nu ar fi fost nimic
12. Dacă nu intra să sape:
13. Cu cântecul, şi degetul tău cel mic,
14. Care pipăia mierlele pe clape –
15. Şi-întreaga ta făptură, aproape.

16. Cu tunetul se prăbuşiră şi norii
17. În încăperea universului închis.
18. Vijelia aduse cocorii,
19. Albinele, frunzele... Mi-s
20. Şubrede bârnele, ca foile florii.
21. De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?
22. Tu te-ai dumicat cu mine vaporos –
23. Nedespărțit – în bolți.

24. Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
25. Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.
(Arghezi, 1962-2006: I, 33)

Într-o primă instanță, poemul de față trimite explicit la populara piesă pentru flaut și oboi ce constituie prima mișcare a Suitei №. 1, Op. 46, *Peer Gynt* (1875), a compozitorului norvegian Edvard Grieg. Titlul original al melodiei este *Morgenstemning*, dar, de la bun început, el a circulat mai mult în versiune germană, ca *Morgenstimmung*[6], iar mai apoi în engleză, ca *Morning Mood*. Termenul *mood* e mai degrabă comun și înseamnă *dispoziție* sau *stare sufletească*, pe când *Stimmung* are și un sens tehnic, acela de *acordare* sau *armonizare a tonului* muzical (cele două situații având loc, deopotrivă, *dimineața*).

Interpretarea argheziană pare a ieși în întâmpinarea ambelor limbi[7], sugerând deci atât continuitatea fluidă proprie melodiei (*Stimmung*), cât și o stare de spirit (*mood*) – odată mai mult unitivă, dar într-un înțeles cu totul special al cuvântului. În accepția respectivă, termenul se racordează la acel discurs – care doar din comoditate a fost numit „mistic" – unde sentimentul religios capitalizează şi este capitalizat la rându-i de un *background* imaginativ şi pulsional din sfera eroticului. Dacă ipoteza mea se susține, atunci „armonia de dimineață" devine la Arghezi o posibilă

---

[6] Compus, din câte știu, neatestat decât ca un *hapax legomenon*.
[7] Deși nu știu cât de cunoscută va fi fost pe atunci, în România, varianta engleză.

metaforă a Trezirii din acea *noche oscura del alma* despre care predicase cândva Sfânta Teresa din Avila. În mistica laică a poetului român, iubirea ca reintegrare a unității pierdute se impune, așadar, cu forța unei revelații.

„Întuneata noapte”, adică singurătatea sufletului ce precede Trezirea lui – întru Dumnezeu / întru Iubire – este figurată în poem cu ajutorul unei serii de imagini ale claustrării: „fereastra sufletului zăvorâtă bine” (v. 3), „zăvoarele” (v. 9), „mânăstirea” (v. 10), „încăperea universului închis” (v. 17). În contrast cu ele, figura unității regăsite este o sinteză de esențe subtile: „Tu te-ai dumicat cu mine vaporos/ Nedespărțit – în bolți” (vv. 22-23). Tensiunea născută din contrastul imagistic este rezolvată de o retorică specifică a continuității, în cadrul căreia imboldul unitiv al iubirii devine un principiu operativ. Acest principiu poate fi enunțat pe scurt ca precumpănirea succesiunii față de opoziție.[8]

În speță, planul succesiunii este o înlănțuire de imagini alcătuind ample volute metaforice, în centrul cărora se instalează/instaurează un obiect absent: procedeu înrudit cu așa-numita „eluziune”, adică tipica parafrază din poezia barocă. În primele patru strofe din *Morgenstimmung* asistăm la împletirea a două serii eluzive, una pusă sub semnul lui EU, cealaltă sub semnul lui TU.

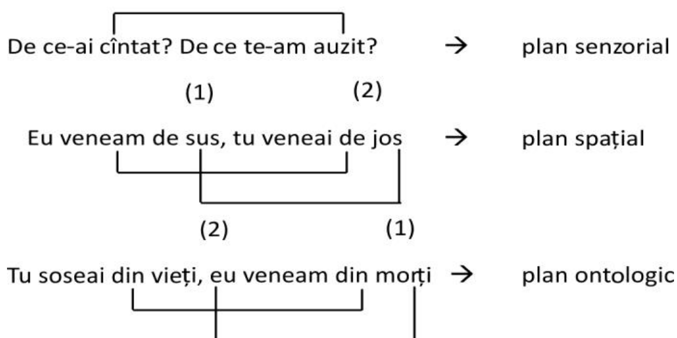
---

[8] Ordinea sintagmatică a discursului o debordează pe cea paradigmatică, raporturile *in præsentia* au întâietate asupra relațiilor *in absentia*.

Prima progresie eluzivă se desfăşoară în trei etape: începând cu enunțarea termenului, „în mine" (v. 1), explicitat apoi printr-o sinecdocă – sufletul ca *pars pro toto* a EU-lui – care, la rândul ei, intră într-o combinație metaforică: „fereastra sufletului" (v. 3). Metafora pregăteşte următoarea etapă a progresiei, când sufletul devine o „clădire" (v. 6). Şi din nou urmează o enumerare cu caracter de sinecdocă, ce detaliază şi explicitează saltul metaforic eluziv: „Sertarele, cutiile, covoarele" (v. 7). Ultima etapă mai face un salt, şi iată că edificiul sufletului cuprinde „încăperea universului închis" (v. 17), adică emblema omului ca microcosm, ca oglindă ce reflectă, dar și rezumă Creațiunea. Simetric, şi aici apare o sinecdocă, având rolul de a explicita un detaliu semnificativ, care luminează întregul: „Mi-s/ Şubrede bârnele" (vv. 19-20).

A doua progresie eluzivă, derulată tot în trei etape, se deschide cu o „emanație" a lui TU invadând spațiul EU-lui: „Tu ți-ai *strecurat* cântecul în mine" (v. 1). Faza următoare aduce imagini ale dilatării, ca de pildă comparația sinestezică „Ca o lavandă sonoră" (v. 8), în sprijinul metaforei cântecului. În a treia etapă, seria lui TU este explicitată de o *pars pro toto*: „degetul tău cel mic", (v. 13) reprezentând „întreaga ta făptură" (v. 15). Această sinecdocă este în acelaşi timp, se vede bine, şi o litotă, iar în sfârşit, în ultima etapă a dezvoltării eluzive are loc un salt vertiginos de la litotă la hiperbolă: dilatarea termenului TU al iubirii este o „vijelie" (v. 18) care, în „încăperea universului închis", adică în microcosm, aduce macrocosmul, detaliat și el într-o enumerare sinecdochică: „cocorii,/ Albinele, frunzele" (vv. 18-19).

Cum am spus, aceste două serii se împletesc în primele patru strofe şi se află într-un raport de antiteză una faţă de cealaltă: EU vs. TU sau Microcosm vs. Macrocosm. Ultima strofă, rezumativă, reia şi ordonează datele antitezei într-o ierarhie de planuri, realizând totodată şi sinteza lor finală:



Opoziția EU vs. TU se stabilește aici între elemente *interşanjabile* conectate „în cruce”, adică: EU: sus – morți – TU: jos – vieți. Prescriind definitiv prioritatea planului sintagmatic asupra celui paradigmatic, acest chiasm (1 – 2 / 2 – 1) figurează rezolvarea tensiunii interpersonale în continuitatea iubirii.

*

Analiza III:
STREINĂ (*Frunze* – 1962)

1. Streină? Și streină! Venise de departe,
2. Din insula pribeagă dintre vecii și moarte,

3. Pe care-o duce vântul și fulgerul o-ncearcă,
4. Alene somnoroasă în trestii, ca o barcă.
5. Streină? Da? Îmi pare atâta de aproape,
6. De s-ar părea că-n matca acelorași vechi ape,
7. Urzită-n marea vastă și-n val, ca pe gherghef,
8. Și luntrea mea plutise pe dunga de sidef.
9. O insulă fugară, desprinsă dintre zodii,
10. Scăldată de miresme și rumenă de rodii,
11. Lăută simțitoare la vânt, ca subt arcuș,
12. Ce vultur își va face în cuibul ei culcuș?
13. O insulă și-o luntre plutiseră-mpreună.
14. Talazele frământă, bat neguri de furtună
15. Și-aleargă să le soarbă prăpastia, întregi.
16. Nu ai putea tu vraja ispitei s-o dezlegi?
(Arghezi, 1962-2006: V, 280).

Streină – s-o spunem de pe acum – este construită pe opoziția aproape vs. departe şi pe intersecția a două rețele tematice: a lui EA şi a lui EU. Pe de altă parte, trebuie semnalat că această piesă târzie a eroticii argheziene reia scenariul tematic, ba chiar și pe cel stilistic, din *Morgenstimmung*[9], cu date similare, dar și cu pertinente deosebiri.

Acolo, obiectul iubirii era abordat ca TU, deci ca destinatar al mesajului, iar poemul, în chip de „conştiinţă implicită" travaliului creator (ca să ne amintim iarăși de Gramsci), căuta să și-l apropie printr-o retorică a continuității. Aici, EA este de domeniul lui departe*,* al

[9] Adică efortul de modelare unitivă a tensiunii dintre partenerii interacțiunii amoroase.

transcendentului integral, „dintre vecii şi moarte" (v. 2). E de la sine înțeles că şi tensiunea şi – prin urmare – dificultățile pe care le va întâmpina imboldul unitiv vor fi pe măsura acestei „depărtări" a persoanei a treia, ca și a stranietății absolute cu care, încă din titlu, este desemnată Străina. Aproape este, din contră, spațiul lui EU, un domeniu imanent, marcat cu semne mai familiare, cum ar fi obiectul casnic „gherghef" ori acțiunea de a „urzi" (v. 7).[10] În fine, cele două rețele sunt condensate simbolic în câte un corelativ obiectiv (cum ar zice Eliot), și anume EA → „insula" și EU → „luntrea" (vv. 2, 8).

Ca în *Morgenstimmung*, şi aici ordinea sintagmatică se impune asupra celei paradigmatice, semnalând, în speță, fuziunea lui „departe" cu „aproape", a lui EA cu EU. Procesul se inițiază tot printr-o eluziune (comparația insula „ca o barcă": v. 4). Apoi „luntrea" este reluată în strofa a doua în chip de corelativ obiectiv al lui EU. În strofa a treia, asistăm la o serie de figuri ale unirii, ce ne furnizează totodată şi fundamentul inconştient al strategiei stilistice argheziene, căci se exprimă prin alăturări de simboluri psihanalitice de semn contrar, adică masculine (m), respectiv, feminine (f): „*Lăută* (f) simțitoare la *vânt* (m) ca sub *arcuş* (m)/ Ce *vultur* (m) îşi va face în *cuibul* (f) ei *culcuş* (f)?" (vv. 11-12).

Complexul simbolic insulă – EA – departe este determinat mai ales temporal*, în speță printr-o* ambivalentă eternitate (cf. „insula pribeagă dintre vecii şi

---

[10] Ca în *Testament,* obiecte sau acțiuni din domeniul muncii manuale devin prototipuri ale creației poetice, ba chiar ale unei activități creatoare la scară cosmică: „Urzită-n marea vastă şi-n val, ca pe gherghef" (v. 7).

moarte" – v. 2); celălalt, luntrea – EU – aproape, se precizează spațial (cf. „matca aceloraşi vechi ape" – v. 6). În ordine sintagmatică, cele două serii se intersectează, semnele lor se contopesc, iar din sinteza lor rezultă o figură spațio-temporală în care elanul unitiv al Erosului atinge pragul cosmicității[11] (cf. „O insulă și-o luntre plutiseră-mpreună" – v. 13).

Fuziunea e deplină, dar victoria – precară. Lumea iubirii împlinite, insula și luntrea alăturate plutesc în *derivă,* pândite la tot pasul de dezastre: „Talazele frământă, bat neguri de furtună/ Şi-aleargă să le soarbă prăpastia, întregi" (vv. 14-15). De aici exhortația interogativă finală, unde refuzul ispitei iubirii trădează ispita renunțării: „Nu ai putea tu vraja ispitei s-o dezlegi?" (v. 16). Din nou ca la mistici, extazului erotic îi urmează o mişcare de recul al cărei fundament afectiv este teroarea absolutului.

Tensiunea rezolvată pe parcursul poemului prin procedeele continuității se restabilește, așadar, parțial dar în poziție finală, deci cu atât mai vizibilă. Situația e oarecum analoagă aceleia pe care, cu prilejul primei analize, am descoperit-o în sfera tematică a Creației.

Deosebirile se cer însă relevate de îndată. Acolo, produsul activității creatoare, oarecum autonom și (ierte-mi-se barbarismul) „mercificat", apărea drept exterior practicii existențiale şi conştiinței teoretice implicite acesteia. Aici, „nexul teorie-practică" nu este scindat, în schimb subiectul ambelor, agentul reactiv ce le activează, devine, dacă nu exterior, cel puțin marginal

[11] În termeni bahtinieni, am putea-o numi cronotopul iubirii.

față de câmpul existenței. Utopia Iubirii, care, atrăgând existența în sfera faptei, configura domeniul interiorității, iar mai apoi proiecta datele lăuntrice într-un orizont cosmic, anevoie poate înfrunta limitele ontologice ale lumii dinafară.

Fără a dori cu orice preț să alegorizez această constatare, mi se pare totuși că amenințarea ascunsă pândind „între vecii și moarte” nu e alta decât Moartea însăși. Nu doar ca fapt biologic, ci chiar susceptibil de o lectură politică: recunoscuta afinitate a morții cu „lipsa de libertate” e aceea care „înăbușă eforturile utopice” ale împlinirii prin Iubire (cf. Marcuse, 1968: 218).

4. O recapitulare în loc de concluzie

Analizând cele trei mostre de scriitură argheziană, am încercat să pun în evidență rolul protagonist jucat de parametrul laborios, ca agent structurant al practicii textuale şi al conştiinței teoretice implicite ei. Parametrul în cauză imprimă acestei conștiințe o anumită coloratură ideologică – pe care n-am ezitat să o calific drept materialistă –, cu repercusiuni ce se fac simțite în imaginarul poetului român.[12]

După cum am declarat de la bun început, în cercetarea problematicii respective mi s-a părut potrivit să pun la lucru anumite concepte de sorginte marxistă sau

---

[12] Spre exemplu, în sfera tematică a Iubirii, sistemul imagistic al marilor mistici este „refuncționalizat” în cheie laică şi utopică. (Despre „refuncționalizare”, cf. Benjamin, 2004: 8 sq.)

marxizantă, în ideea că, în momentele cele mai bune, potențialul lor critic anulează sonoritățile „lemnoase" ale dogmei. Dar, chiar în afara acestui cadru teoretic, nu văd cum critica românească mai poate ocoli abordarea poeziei argheziene în perspectiva muncii ca model al practicii sociale.

INEPUIZABILA FASCINAȚIE A AVANGARDEI

Naumiana (I)

Târcoale poeziei lui Gellu Naum

1. Argumente pentru o lectură postmodernă

Miza acestui eseu – pariul pe care aş vrea să-l pot ţine cu mine însumi – este aceea de a scrie despre Gellu Naum[1] utilizând cât mai puţin posibil cuvântul *suprarealism*. Şi aceasta nu dintr-un îndoielnic gust al paradoxului, ci dintr-o serie de raţiuni care se vor vădi, sper, mai încolo.

Voi începe prin a-mi încălca provizoriu promisiunea, doar în scopul de a opera unele precizări vizând

[1] Textul de faţă ia în considerare opera poetică naumiană anterioară deceniului al nouălea al secolului trecut (Naum, 1974 şi Naum, 1980). Ca sistem de citare, voi utiliza siglele PA şi PC, precedate de titlul poemului şi al ciclului de care aparţine. O obiecţie care s-ar putea ridica faţă de această procedură este aceea că, în cele două culegeri antologice, titlurile ciclurilor arareori le reproduc pe cele ale volumelor originale şi că „regia” punerii în carte face abstracţie de criteriul cronologic (exceptând datarea punctuală a unora dintre poeme). Cum însă acest studiu nu este unul istorico-literar ci, cu precădere, unul critic, consider cu atât mai interesant *corpus*-ul astfel aranjat, căci el corespunde imaginii *actuale* pe care poetul a dorit să o dea despre creaţia sa. Cât despre înflorirea târzie a poeziei naumiene în volumele de după 1990, găsesc că aceasta ar merita un studiu aparte, pe care, poate, îl voi întreprinde cândva.

circumscrierea obiectului acestor pagini prin evidențierea deosebirilor ce îl separă şi îl individualizează pe poetul român în contextul său istorico-literar (suprarealism, avangardă etc.), amânând prin aceasta absorbirea sa de către contextul respectiv şi făcând din amânare principiul genetic al contextului însuşi.

Gellu Naum se înscrie în sfera suprarealismului printr-o dublă diferență (o dublă „marginalitate”). Mai întâi, prin apartenența sa lingvistică la un spațiu periferic în raport cu centrul european al avangardei. Mai apoi prin aceea că, deşi a participat din plin la activitățile suprarealiste de dinainte de cel de-al Doilea Război Mondial (volumele antebelice, colaje, poeme în franceză, colaborarea la *Minotaure* ş.a.m.d), totuşi producția sa textuală s-a desfăşurat mai ales – şi şi-a dobândit ponderea de receptare – abia în cadrul ultimului val (1944-1948) al avangardismului românesc[2] (pe care André Breton îl saluta entuziast cu prilejul Expoziției

[2] O mistificare deosebit de rezistentă a *establishment*-ului academic local este ocultarea faptului că, prin legăturile cu mişcarea suprarealistă internațională şi prin coerența preocupărilor sale, tocmai acest ultim val este adevăratul suprarealism românesc. Dimpotrivă, vorbind despre avangardă, istoriile literare şi/sau studiile monografice din ultimele decenii ale regimului comunist proiectau abuziv în prim-plan efemerele grupări constituite prin anii ’30 în jurul revistelor *75 HP*, *Unu* etc. Cauza ultimă a acestui reflex condiționat ține, după mine, de sinuoasa logică a „politicii culturale” practicate în România în acei ani. Unii dintre protagoniştii perioadei interbelice devenind în anii ’50 vajnici paladini ai realismului socialist, era firesc ca meritele să le fie recompensate ulterior (într-o perioadă așa-zis liberală a regimului) prin prezentarea confuzei lor agitații juvenile drept avangarda românească *par excellence.*

Suprarealiste Internaţionale de la Paris, în 1947). Chiar şi în acest context, Gellu Naum a ţinut însă să-şi afirme ritos independenţa printr-o serie de acte de „diferenţă" (a se vedea textele doctrinar-polemice „Critica mizeriei" şi „Inventatorii banderolei").

Reamintesc aceste simple fapte neurmărind nimic mai mult decât să justific teza de bun-simţ că, fără a înceta o clipă să opereze în câmpul deschis de suprarealism, poezia lui Gellu Naum (fie că o vom privi în sine, fie prin prisma intertextualităţii) este – a reuşit să devină – şi *altceva,* adică negaţia dialectică a suprarealismului.[3] Pe de altă parte, faptele respective mă îndreptăţesc să adopt un punct de vedere diferit de acel(e)a din care este abordat de obicei poetul: doar într-o atare perspectivă poate fi întemeiată şi în sfârşit onorată promisiunea cu care se deschidea eseul de faţă. Deocamdată cu titlu de ipoteză, avansez ideea că această diferenţă reflectă poziţia reală ori mai bine zis *procesualitatea* care defineşte coordonatele poeziei lui Gellu Naum – şi anume tranziţia de la avangardism la *postmodernitate.*

Nu ignor polisemia multiplă şi derutantă cu care a fost învestit conceptul respectiv de o bibliografie relativ recentă, dar încă de pe acum abundentă până la

---

[3] Într-un text teoretic din tinereţe, intitulat „Inventatorii banderolei", poetul invocă una dintre „autorităţile" epocii, pentru a sublinia deosebirea fundamentală ce există între dialectică şi sofistică, în materie de negaţie: „A nega în dialectică – scrie Engels – nu este a spune pur şi simplu nu, sau a declara că un lucru nu există, sau să-l distrugi într-un fel oarecare" (Naum, 1945: 94).

inflație: de la fundamentarea filosofică a acestuia de către François Lyotard, până la subtilele disecări şi rafinări ce constituie aportul unor teoreticieni americani. În ce mă priveşte, prefer – ca mai pertinentă pentru necesitățile demersului meu – o lectură a postmodernului care purcede dintr-un examen al istoricității *literare* – ba mai mult: *poetice* – a ultimelor două secole. În accepțiunea la care mă refer, postmodernitatea este situația estetică ce se instaurează după epuizarea aventurii moderne şi există într-un timp radical diferit de al aceleia, un timp *centrat pe prezent*[4]. Negația (din nou dialectică) a modernității, la care procedează poezia acestei noi vârste, trece printr-o „pasionată şi totală critică de sine", ce „pregăteşte resurecția operei de artă nu ca pe un lucru care se posedă, ci ca pe o prezență care se contemplă" (Paz, 1974_2: 143-211). Or, singura prezență care mai poate fi opera după ce s-a autonegat este prezența nonobiectuală a unei *Work in Progress,* iar prezentul în care se instituie un asemenea text nu este altul decât acela al *scriiturii.*

2. Intertextualități

Există o seamă de poeți formați în zodia suprarealismului, a căror diferență specifică în cadrul avangardei se defineşte, dintr-un motiv sau altul (la fel ca în cazul lui Gellu Naum), printr-un soi de marginalitate

---

[4] În vreme ce timpul „tradiției rupturii", specific poeziei (şi nu numai poeziei) moderne – de la romantism la avangardă –, este viitorul.

față de aria ei centrală. Aceştia pot fi receptați astăzi ca postmoderni, sau măcar ca precursori ai „situației postmoderne”, ale cărei date fundamentale apar în opera lor – în multiple feluri, mai mult sau mai puțin explicit – *tematizate.*

2.1. Astfel, Andreas Empeirikos (n. 1901, la Brăila! – m. 1975), cel mai semnificativ nume al suprarealismului grec, căruia priveliştea unei căderi de apă în munții Elveției îi inculcase în tinerețe ambiția de a scrie un „poem-eveniment” emulând „realitatea de necontestat” şi *forța de metamorfozare pe care o vădea rostogolirea cascadei* („Amour, Amour”, Empeirikos, 1980_1), pentru ca mai apoi să creadă a fi găsit în *Manifestele* lui Breton cheia ce i-ar fi deschis accesul la acest obiectiv, ajunge într-o fază târzie la semnificative deplasări de accent:

> *Şi drumul merge mai departe, dur, mai dur ca oricând, cu macadam așternut ori îmbrăcat în asfalt, și se mai moaie doar, oricare i-ar fi țara, oricare peisajul, sub luminoase străluciri de nemurire, și numai sub pașii acelor poeți căror' și sufletul și trupul le sunt una, poeților acelora – adevăraților, neprihăniților –, precum și sub pașii fraților lor, ai Tuturor Sfinților.*
>
> „Drumul” (Empeirikos, 1980_2; cursivele îmi aparțin.)

Ceea ce vedem aici este imaginea „realității” din devenirea căreia poemul face parte ca „eveniment”: textul-drum, desfăşurare a travaliului de scriitură,

„dur” sau „moale”, adică opac sau transparent, în funcție de feluritele inscripții ce îl compun („aştern”, „îmbracă”...). Parcurgându-l/citindu-l, poeții devin fapt de scriitură atunci când „trupul” lor – ca scenă a istoriei scripturale – îşi încorporează „sufletul” – instanță a sensului ipostaziat – și astfel în-scriu urmele propriilor paşi pe calea care, cu ei, „merge mai departe” de ei.

2.2. Şi la mexicanul Octavio Paz (1914-1998, Premiul Nobel în 1990) protocolul scriiturii/lecturii îşi în-scrie urmele în spațiul textual al *drumului*, dar şi pe *trupul* ființei numite Splendoare (*Esplendor*): în splendoarea corporalității unei pagini. (*Le plaisir du texte* – despre care vorbea un voluptuos teoretician – nu se naşte oare din relația/lectura erotică a cărei țintă este un „corp faimos”: scriitura?) Iată că, sub aceleaşi „luminoase străluciri de nemurire”, acelaşi drum duce nu numai „de la Galta la această pagină”, ci şi de la Empeirikos la Paz:

> trupul Splendoarei sub ochii mei ce o privesc întinsă între cearceafuri în timp ce eu păşesc spre ea în dimineață sub lumina verde filtrată printre mari frunze de bananier pe o cărare ocru din Galta ce mă poartă spre această pagină unde trupul Strălucirii zace între cearceafuri în timp ce eu scriu pe această pagină și pe măsură ce citesc ceea ce scriu (...)
>
> Splendoare e această pagină, aceea care desparte (eliberează) și întrețese (reconciliază) feluritele părți ce o compun.

> acela (aceea) ce se află acolo, la capătul spusei, la capătul acestei pagini, şi care aici apare odată împrăştiată, odată rostită fraza aceasta, actul înscris pe pagina aceasta şi trupurile (frazele) care împletindu-se alcătuiesc acest act, acest trup (...)
> (Paz, 1974_1: 139-140).

2.3. Numeroase exemple vădind o mare afinitate cu cele de dinainte pot fi extrase din poezia lui Gellu Naum. Ca să mă păstrez în cadrul metaforei *drumului* – deosebit de prielnică tematizării unei „scriituri textuale", caracteristice pentru atitudinea productivă postmodernă –, voi cita următoarele versuri:

> Adio a sosit careta   Se înnoptează Vizitiul mârâie
> adio are să mă sfâşie la marginea pădurii
> se şi zăreşte cicatricea care anunță rana
>
> adio am plecat adio am rămas numai noi doi
> eu care mă îndepărtez din ce în ce
> tu care mă aştepți ascunsă după mine
> ascunsă în caretă printre lemne
> la umbra putrezită a fostelor umbrele
> „Careta" / *Legătura cu lucrurile* (*PC*).

Din nou un *corp* poartă întipărite urmele *drumului* parcurs de scriitură. El este desigur un semnificat, dar unul care – cum ar zice Jacques Derrida – „se şi află în poziția semnficantului" şi ca atare precedă şi întrupează în devenirea sa orice sens: „se şi zăreşte cicatricea care anunță rana". Căci, de-l vom privi o clipă doar ca sens, va fi spre a-l supune de îndată unor strategii de

lectură care sunt „strategiile deconstrucției” (Laguardia, 1981). La Gellu Naum, de pildă, corpul semnificației face obiectul unei ceremonii violente a lecturii în care transpare momentul culminant al dramei arhaice a expierii, sfâșierea rituală (*sparagmós*) a victimei („...Vizitiul mârâie/ adio are să mă sfâșie la marginea pădurii”). Și – la capătul drumului – din nou o apariție (*parousia*, în terminologie heideggeriană), dar ca manifestare a absenței: „la umbra putrezită a fostelor umbrele”. Între cele două repere – „adio *am plecat* adio *am rămas* numai noi doi” –, între un început și un sfârșit convenționale, careta scriiturii dă *târcoale* sensului pe itinerariile economiei freudiene a inconștientului (*Bahnung, Besetzung*: *cathexis,* investiție, punere în rezervă...), care se contopesc cu toatele în dinamica paradoxală a unei amânări. Anticiparea sensului nu face decât să-i temporizeze acestuia întruparea, rezerva protectoare a apariției („ascunderea” ei) o învestește cu tot mai multă absență, căile netezite sunt și cele mai anevoioase („eu care mă îndepărtez din ce în ce/ tu care mă aștepți ascunsă după mine”)...

3. Corpul și scriitura: cuvântul și moneda

Am văzut profilându-se în succintul *corpus* de mai devreme (pe care l-am citat și analizat sumar doar spre a da cititorului o idee despre configurația unei posibile intertextualități postmoderne) două embleme ale prezenței sau mai bine zis ale prezentului în care se instaurează textul de acest tip: *drumul* și *trupul*.

Drumul pare a fi o figură a scriiturii/lecturii ca procesualitate de înfăptuit, adică de parcurs. Trupul ne apare fie ca o pagină pe care se în-scrie parcursul scriptural, fie ca inscripţie/etapă în (pe) drumul scriiturii, fie – în sfârşit – ca în-trupare mereu amânată („diferită”!) a unui sens *a priori* absent.

Se pare că între cele două embleme există o legătură, a cărei natură reală nu o putem deocamdată determina, ci doar presimţi, contemplând alte simboluri pe care, în textul lui Gellu Naum, le-am descifrat ca fiind ale categoriilor economice ale inconştientului.

3.1. La nivelul acestora bănuiesc că putem situa mediaţia între instanţa scripturală şi aceea corporală: nu doar pentru că este vorba de categorii ale inconştientului, deci care ne vorbesc despre pulsiunile ascunse şi reprimate ale trupului; nu numai fiindcă inconştientul este un limbaj – şi ca atare poate şi trebuie să fie privit sub unghiul scriiturii; ci mai ales doarece atât pulsiunea, cât şi scrisul sunt supuse uneia şi aceleiaşi constrângeri: ca efect al amânării/deturnării dorinţei (*Bahnung*), sunt forţate să ocupe un loc (*Besetzung*) într-un limbaj stabilit. Iar această constrângere, despre care dau socoteală tocmai categoriile economice ale inconştientului, ascultă de o raţionalitate economică *tout court.*

Despre efectele ei ne instruieşte o „călătorie” care este – se vede limpede – contrariul *drumului:*

> Cuvintele, de multă vreme, nu mai fraternizau. Noi ne iubeam. În zori divinizam săpunul, floreta

> străvezie a unor simțuri până mai ieri simetrice. Aveam cumpene capabile să anuleze rigoarea celor mai pure inegalități. Asta ne mai liniștea. Virtuțile ineficace ale plinului ne construiau clepsidre. Roua cădea pe rouă, retina pe retină, rigidul pe rigid...
>
> „Călătoria” / *Focul negru* (*PA*).

Realitatea la care avem acces aici după principiul *similia similibus* (căci până și „cele mai pure inegalități” sunt anulate) este aceea a unor entități etanș separate în identitatea tiranică a unor serii. Este vorba de o calitate lingvistică – articularea paradigmatică – și, prin aceasta, de calitatea de *limbaj* care se „investește” în ele, determinându-li-se astfel locul de ocupat: conceptul de *Besetzung* trebuie luat aici în literalitatea înțelesului său economic. „Umplerea” lor cu aceste „virtuți” are loc pe seama altora, care se văd izgonite: „fraternizarea” cuvintelor și „simetria” simțurilor – adică prin negarea procesualității. „Călătoria” întru limbaj înseamnă înghețarea drumului scriiturii. „Virtuțile (...) plinului” sunt „ineficace” căci reprezintă polul opus unei faceri eficiente – care ar fi, dimpotrivă, activă în scriitură (în cuvintele ce ar fraterniza) și în trup (în simțuri simetrice). Cum scriitura este travaliu, muncă, iar trupul este joc, *ludus* amoros, și o aceeași constrângere economică tinde să le oculteze/refuleze productivitatea, acest fapt le apropie mai mult decât s-ar putea bănui.

3.2. Vom obține o imagine mai precisă a procesului respectiv dacă vom cerceta un alt fragment:

Ochi pentru nas dinte pentru floare
cal pentru sânge om pentru fruct
(...)
şi toate se compensau se compensau
„Talion" / *Exactitatea umbrei* (*PA*).

La prima vedere, avem de-a face cu opusul cazului anterior. Nu „*roua* cădea pe *rouă*" ci „*ochi* pentru *nas*"... etc. În realitate, este vorba doar de complementul acestuia, adică de cealaltă articulare a limbajului, cea sintagmatică. Entităţile, odată închise în identitatea paradigmatică ce le interzice „fraternizarea", pot fi acum, fără restricţii, *schimbate* între ele, căci fiecare poate sta în locul celeilalte de îndată ce le privim ca *semne.*

Tocmai calitatea de „a sta pentru ceva" (*to stand for*) caracterizează seninul – în speţă „simbolul", adică semnificantul – după Ch. S. Peirce, şi tocmai arbitrariul acestei „reprezentări" (de ex. „dinte pentru floare") îl defineşte după F. de Saussure. Limbajul proiectează aşadar în prim-plan valoarea *de comunicare* a semnelor, aşa cum raţionalitatea economică promovează valoarea *de schimb* a produselor. Şi unele, şi altele fac obiectul unor tranzacţii de utilităţi: „şi toate se compensau se compensau" – posibilă doar prin faptul că acestea sunt exprimate printr-un etalon comun: *semnul* = *moneda.* Atari operaţiuni se realizează pe seama ocultării valorii *de întrebuinţare*, în care este înscrisă munca, productivitatea. Iată de ce titlul poemului parafrazează ironic legea biblică a talionului, ce

se bazează tocmai pe valoarea de întrebuințare: ochi pentru ochi, dinte pentru dinte. Or, prin această ascundere, *i.e.* prin aservire față de sfera limbajului, scritura ca travaliu de producere a textului „devine" (cum ar spune un teoretician *Tel Quel*-ian) „chiar *inconştientul*" (Goux, 1968).

Fără a ignora deosebirea dintre sfera muncii şi sfera corporală – regimul plăcerii este acela al *raccourci*-ului, în vreme ce regimul producției se întemeiază pe punerea în rezervă şi pe devierea plăcerii (*Bahnung*) – înțelegem cum un acelaşi „ideologem al semnului" (Kristeva, 1968) guvernează şi ocultarea (inconştientizarea) „scriiturii" pulsionale, subordonarea ei față de un limbaj al inconştientului. Or, filosofia limbajului a relevat din timpuri imemoriale (la noi, de pildă, de la bunul diacon Coresi) profunda *afinitate dintre cuvânt* (semn) *şi monedă.* În baza ei, asupra corpului şi a scriiturii (a corpului scriiturii) apasă, ca să ne amintim de Marx, „dura lege a plății în peşin".

4. Metaironia (valoare de întrebuințare *vs.* „logocentrism")

Absolutizarea valorii comunicative, adică de vehiculare, adică tranzacționale, a cuvântului în defavoarea capacității sale de a „fraterniza", disimularea muncii şi a jocului limbii corespund unei concepții a semnului pe care Derrida o denumeşte „logocentrică", altfel spus, o concepție bazată pe opoziția dintre semnificant şi semnificat. Din contră, o scriitură ce promovează într-un fel

sau altul primatul semnificantului[5] revendică totodată locul preponderent care se cuvine rezervat valorii de întrebuințare.

Acest demers este strălucit practicat – cu unelte şi metode proprii – de Gellu Naum. La poetul român, punctul de plecare îl constituie punctul extrem la care ajunge, prin avangardă, ironia romantică. Apelând încă o dată la conceptele teoretice ale lui Octavio Paz, să numim punctul respectiv *metaironie*: „ax al afirmării erotice şi al negării ironice”, de o parte şi de alta căruia contrariile se cumpănesc într-un echilibru „dincolo de afirmație şi negație”, ce constă în „suspendarea judecății”, deoarece „(...) metaironia nu este interesată de valoarea obiectelor, ci de funcționarea lor” (Paz, 1974$_2$: 154-155) (cu alte cuvinte, de valoarea de întrebuințare a acestora).

[5] O asemenea scriitură nu este alta decât cea postmodernă. În paragraful introductiv am comentat două importante repere de acest tip, ale unui posibil spațiu intertextual de străbătut atunci când se „dă târcoale” poeziei lui Gellu Naum. Pe lângă „precursorii” citați, acest context de afinități (şi nicidecum de filiații) l-ar cuprinde de asemenea, în mod aproape obligatoriu, pe Borges. Vorbind apoi de un postmodernism explicit asumat – sub diverse forme, în diverse limbi, pe diverse meridiane –, aici s-ar mai putea include bunăoară (fără a eluda importantele deosebiri dintre ele) şi experimentalismul italian de la începutul deceniului VII al secolului XX, şi poezia concretă austriacă din deceniul următor, şi cea braziliană (Haroldo Campos ş.a.), grupul neoavangardist românesc al Oniricilor sau, tot în România, literatura „textualistă” a celor mai semnificativi reprezentanți ai Generației 80 (nu întâmplător, de altfel, cele două grupări româneşti revendică în Gellu Naum un înaintaş).

4.1. Cum duce Gellu Naum mai departe şi împinge la consecinţe nebănuite metaironia avangardistă vom vedea examinând următorul fragment:

> Ce prăpădiţi eram doamne şi ce ne mai iubeam
> ca nişte linguri de lemn nedesfăcute din trunchiul comun
> (...)
> stăteam la o răspântie cu un fior pe noi
> o singură fiinţă umplea tot cerul şi pământul
> şoaptele ei erau tunete   ne conţineau
>
> ce prăpădiţi eram în noi se afla un copil ne prefăceam că doarme băiatul ăsta e mama mea spuneai
> uită-te la cozorocul lui scrie pe el numele meu (l-a scris înainte de a mă naşte)
> trece prin noi şi creşte crede că se continuă
> şi ce ne mai iubim ne ţinem strâns ni se lipesc genele
> pe când copilul ăsta doarme în descrierea lui
>
> „Răspântia” / *Legătura cu lucrurile* (*PC*).

În primul vers ne aflăm în prezenţa unei structuri negativ-afirmative, în timp ce versul al doilea ne pune în faţa suspendării funcţionale a opoziţiei, în calamburul ce constituie valoarea de întrebuinţare a lexemului „trunchi” (*trunchiul* unui arbore şi *trunchiul* taxonomic). Până aici, principiul nu diferă de acela al unei practici textuale suprarealiste, căci metaironia oferă terenul ideal pentru „întâlnirea fortuită” ca procedeu al scriiturii automate (aici întâlnirea dintre „lingurile

de lemn”, atrase în orbita semantică a primei accepții a lui „trunchi”, cu înțelesul logic al aceluiași). Evidențierea părții de fortuit cuprinse în efectul de metaironie a necesitat analiza lui „trunchi” în constituenți semantici imediați (seme) aflați în raport de omonimie, cu o identitate perfect circumscrisă (asemenea „retinei” ce cade pe „retină”): întâlnirea lor nu este altceva decât un schimb. Se vede limpede că scriitura automată presupune existența unui sens *a priori* ipostaziat, a unui soi de vorbire interioară latentă ale cărei efecte le-am capta în discursul (textul) dat şi manifest.

În acest loc se situează însă şi „răspântia” unde Gellu Naum se desparte de/se „desface” (!) din eroarea mentalistă a avangărzii. Căci scriitura lui, informată de metaironie, suspendă opoziția logocentrică „interior *versus* exterior”: „în noi (int.) se afla un copil [...] uită-te la cozorocul lui (ext.)” etc. Dimpotrivă, evidențiază urmele unei pre-scrieri existente în scriere: „şoaptele ei [...] ne conțineau [...] în noi se afla un copil [...]”: urme care sunt anterioare distincției dintre semnficant şi semnificat („o singură ființă umplea tot cerul şi pământul”).

Metaironia devine aici un principiu activ, transformator. Pe de-o parte, ea dă seama despre o „fugă” a semnificantului sau mai bine zis a lanțului de semnificanți detectabil la un moment dat (aici: „eu”, „tu” şi/sau eu + tu = „noi”), de îndată ce i se adaugă un nou semnificant („el”) care îl proiectează înainte: „trece prin noi şi creşte”. Pe de altă parte, funcționează ca o

structură de „remisiune” (*renvoi*), orientată înapoi: „băiatul ăsta este mama mea spunea (...) l-a scris (numele meu) înainte de a mă naşte” – prin care iese la lumină o diferență: (eu/tu/el).

Nu e de mirare că o asemenea mişcare pendulară sfârşeşte prin a scinda *subiectul* enunțării, cu atât mai mult cu cât (ar zice Lacan) el nu este decât un semnificant care reprezintă un subiect pentru un alt semnificant: „scrie pe *el* numele *meu*”. Tot astfel, obiectul va fi mereu pierdut, mereu absent, dat fiind că semnificantul-subiect, aşa cum s-a observat, „nu termină niciodată cu travaliul de semnificare (cu dorința)” (Wahl, 1972_1). Prin urmare, datorită continuei fugi înainte şi scindării care îi sunt proprii: „ne *prefăceam* că doarme (...) *crede* că se continuă”; cursivele îmi aparțin) într-o radicală alteritate față de orice obiect desemnat (ori reprezentat), „copilul ăsta” (o emblemă deosebit de bine aleasă a dorinței) „doarme în *descrierea* lui” (s.n.). Somnul sensului ipostaziat naşte „semnificanță” (*signifiance*), pune în mişcare dinamica infinită a producerii de semnificație, în care semnul îşi redobândeşte valoarea de întrebuințare.

Prin urmare, Gellu Naum face din metaironie o funcție în expansiune care organizează textul ca productivitate, şi prin aceasta depăşeşte principiul „întâlnirii fortuite”, mutându-l, cum s-ar spune, de pe palierul „fenotextului” pe acela al „genotextului” (cf. Kristeva: *op. cit.*), adică din structura de suprafață în cea de adâncime. Acest travaliu, ale cărui mărci se află înscrise în scriitura sa, trece prin evidențierea privilegiată a semnificantului.

4.2. Nu este aici locul să operez o catagrafie şi o clasificare amănunțită a tuturor procedeelor care țintesc spre acest țel. Mă voi limita doar la o rapidă trecere în revistă a câtorva dintre ele.

Procedeele respective configurează înăuntrul semnificantului o practică întru totul străină de limba comunicării, a schimbului. Prin aceasta, textul se situează într-un câmp transgresiv față de sistemul în vigoare (al percepțiilor şi apercepțiilor, al habitudinilor noastre gramaticale, al metafizicii şi al ştiinței noastre). Atunci când scrie bunăoară „teoria pierde omenia" – „Descrierea turnului" / *Descrierea turnului* (*PC*) –, Gellu Naum include acest sistem într-o (meta)ironică intertextualitate, prin aluzia la înțelepciunea calpă a proverbului („Lăcomia pierde omenia"), pentru a o transgresa în afară prin permutare progresivă (lăcomia/teoria) şi a o submina pe dinăuntru prin remisiune regresivă (teoria = lăcomia în sistemul cupidității şi al schimbului).

Rolul de a atrage atenția şi a vizualiza semnificantul o au grafii de tipul „pohem", „pohet", „fihința", „dhagostea" sau „moahtea"; dacă (aşa cum s-ar părea) poetul are în minte modelul limbilor romanice unde *h* nu se pronunță, asemenea grafii nu sunt altceva decât mărci mute, care se văd, dar nu se aud. Un procedeu înrudit este acela de a rupe corpul fonologic al cuvântului spre o mai bună evidențiere a celui vizual, ca în „Water-loo" sau „a-vocată"[6]; altul constă, dimpotrivă, în

[6] Procedeu menit, poate, să producă asociații fonico-semantice de tip ludic, ca de pildă: *water clo* și *nechemată* (de la *a* privativ și lat. *voco, -are* = a chema).

suprimarea distanței dintre cuvinte, precum în *„firaral* (dracului)”. Toate acestea relevă funcționarea semnificanței (*signifiance*) de o manieră total diferită față de limba vehiculară și tind să redistribuie articularea textului în ansambluri semnificative minimale, care nu mai respectă granițele lexemului.

La același capitol trebuie înregistrat mai ales uzajul generalizat de combinări și analize de tip anagramatic sau mai paragramatic, țintind spre constituirea unui „model tabular” de elaborare a limbajului textual care să-l înlocuiască pe cel liniar (Wahl, 1972_2). Aplicate la nivelul semnificantului, operațiunile respective determină emergența unei polisemii pe palierul semnificatului, *creează* sens.

Astfel, în:

> până atunci Tetonia își dezgolește sânul
> Aștept paharul meu cu lapte
> „Tetonia” / *Melancolia dezvoltării* (*PC*)

grupul verbal „își dezgolește sânul”, ca și versul care urmează sunt o expansiune a semnificantului „Tetonia”, bazat pe o analiză de tip paraetimologic a acestuia (de la fr. *téton* = mamelon).

Productivitatea paragramatică atinge randamentul maxim într-un poem ca *Heraclit* 6 (*PA*):

1. Seara când reintram în CUBUl meu
2. vroiam să mă BUCUr
3. și lucrurile fumegau în contururi inCERte
4. CERbul vecinului tropăia în bucătărie
5. dar cei doi bătrâni cu un ou la ureche

6. ascultau tăcerea inTACtă a gălbenuşului
7. şi clipeau riTmIC după TI*C-TACul ceasornicului.*[7]

De la un vers la altul, grafemele în expansiune reorganizează textul. Este evident că în „BUCUr” din (2) este reluat „CUBUl” din (1) – cu metateza silabelor şi comutarea lichidelor l/r. Că „inCERte” din (3) generează „CERbul” din (4). Că „inTACtă” din (6) şi „riTmIC” din (7) se unesc („fraternizează”!), din nou cu metateză, în „TIC-TACul”, tot din (7). Că, în sfârşit, „ou” şi „ureche” din (5) şi respectiv „ascultau” şi „gălbenuşului” din (6) sunt distribuite după schema grafică a chiasmului (⍰). Dar, faţă de dinamismul liniar ce rezultă din descrierea de mai înainte, ultimele trei versuri ajung, prin încrucişarea a două paragrame, la un model „tabular”, multidimensional.[8] Drept consecinţă a tabularităţii, în ansamblul semnificant rezultat din încrucişarea paragramelor este atras un nou termen, „ceasornicului”, care, în principiu, nu făcea parte din acesta. Mai mult, el devine generatorul unui efect de *renvoi* către „ou”, în urma căruia ia naştere un semnificant nou: *ou-ceasornic*. Acesta din urmă se pretează – prin asociere – la a-şi anexa o multitudine de semnificaţii: până şi Oul cosmogonic – *to Oòn* – al orficilor. Oricare dintre ele ar fi însă falacioase, căci întâlnirile intertextuale nu sunt aici fortuite, ci mai degrabă metaironice: de pildă, în cazul menţionat mai sus, Gellu Naum ajunge la mitologemul orfic nu pe

---

[7] Toate artificiile grafice îmi aparţin.
[8] Pentru o reprezentare grafică a acestuia, a se vedea ANEXA I.

calea reprezentării şi a mitului, ci prin productivitatea intrinsecă a scriiturii care, „mai mult decât a *exprima* un sens, *îl face*” (Wahl, 1972_2).

Emanciparea valorii de întrebuinţare, aşa cum ne-a apărut la poetul român atunci când am identificat urmele jocului laborios ce produce sens, are o semnificaţie de-a dreptul revoluţionară: echivalează cu scoaterea travaliului scriiturii din regimul represivului „principiu al realităţii” şi înscrierea lui în acela al „principiului plăcerii” (ca *plaisir du texte*, după expresia lui Roland Barthes).

5. De la necesitate la libertate: de la profan la sacru

Nu cred că ar constitui o extrapolare abuzivă reformularea acestui proces în termenii categoriilor hegeliene de *necesitate* şi *libertate*, a căror încărcătură utopică le-a făcut deosebit de atractive pentru vizionarismul social, ca şi pentru cel poetic al ultimelor două secole. În această privinţă, se poate spune că scriitura pe care am numit-o „postmodernă” realizează pe un plan prezent şi practic ceea ce – după cum s-a observat nu o dată – Arta în genere proiectează într-un orizont simbolic şi nostalgic: tranziţia de la „imperiul necesităţii” la „imperiul libertăţii”.

5.1. Nu văd însă cum acest parcurs ar putea fi străbătut – fie pe teren social, fie poetic – fără ca drumul să urmeze *pattern*-ul arhetipal al Trecerii de la

profan la *sacru.* Con-sacrând libertatea, poezia se desparte de istoricitatea temporizatoare a diverselor proiecte revoluționare[9], cărora la un moment dat le-a putut fi un „tovarăş de drum”, privit tot timpul drept nesigur şi echivoc. Ea refuză paradisul geometric al viitorului, din care prea adesea revoluția a făcut infernul prezent al „rațiunii istorice”, care nu este altceva decât rațiune de stat („teoria pierde omenia”!). Din contră, Arta va trece de partea revoltei care, față de revoluție, e acțiunea socială ce îşi asumă explicit dimensiunea prezentului.

Reeditând în combinatoria semnificantului jocul (în sens matematic, de data aceasta) ritului de trecere, textul poetic – îndeosebi cel postmodern – instaurează „imperiul libertății” pe terenul aceluiaşi *hic et nunc* unde sărbătoarea primitivă sau tradițională făcea să trăiască un *illud tempus* al sacrului. Aici însă se situează o nouă ambiguitate, o nouă diferență a statutului poeziei. Să-i dăm cuvântul din nou lui Octavio Paz teoreticianul, care o formulează în următorii termeni: „pe de-o parte, consider că poezia şi religia izvorăsc dintr-o aceeaşi sursă şi că nu se poate disocia poemul de pretenția sa de a-l schimba pe om fără primejdia de a-l converti într-o formă inofensivă de literatură; pe de alta, cred că întreprinderea prometeică a poeziei moderne constă în beligeranța ei față de religie, izvor al dorinței sale deliberate de a crea un nou sacru” (Paz, 1973: 118).

---

[9] „Răbdarea e principala virtute a revoluționarului”, spunea Lenin.

5.2. Sacră așadar față de istoricitatea profană a ideologiei revoluționare și heterodox-profană față de sacrul instituit al religiilor – nu e de mirare că atitudinea care poate reieşi din această deontologie a scriiturii întâmpină rezistențe aproape de neînfrânt. Iată-le tematizate într-un alt poem de Gellu Naum:

> Aveam un zid
> îl puneam în fața ochilor și mă orbea
> îmi lipeam urechea de el şi mă asurzea
> mă rezemam de el şi mă istovea
> dacă întindeam mâna mă lovea
> dacă încercam să trec mă umilea
> (...)
> sâmburii lui solicită
> ecoul dinților striviți de cuvinte
>
> „Zidul" / *Exactitatea umbrei* (*PA*).

Atunci când germenii („sâmburii") cenzurii sunt internalizati în corpul însuşi al limbajului („ecoul dinților striviți de cuvinte"), soluția constă în a face chiar din această rezistență o componentă a acțiunii transformatoare exercitate de scriitură. În această ordine de idei, să ne amintim că modelul lacanian al semnului, bunăoară, „propune să luăm *ad litteram* bara algoritmului *semnificant/semnificat*, adică să o înțelegem ca pe o barieră rezistentă la semnificație; ea nu indică vreo trecere, ci funcționarea proprie (jocul formal al semnificantului)". Pe de altă parte, acesta din urmă „îndeplinește o funcție activă în determinarea efectelor unde semnificabilul apare ca suferind marca lui şi

convertindu-se prin chiar această pătimire în semnificat” (Wahl, 1972_1).

5.3. Să urmărim mai în amănunt mecanismul respectiv în alt poem:

1. Ne alergăm suta de metri goi prin urzici
2. suta de ani prin bucătărie
3. suta de poeme prin gări pe sub mese
4. oricum cineva ştie totul şi ne dă să înţelegem asta
5. cineva cu pălărie mare şi cu ciorapi albi
6. cineva care ne plesneşte peste ochi cu un buchet de flori
7. noi alergăm declamăm gâfâim cu mâna la frunte
8. ne adorăm şi cineva ne plesneşte peste ochi ne pălmuieşte
bunicii îngropaţi în nisip
9. cineva cu pălărie mare cu ghete şi cu aripi
10. cineva care se leagănă şi miroase a salcâm
11. apoi nu se aude decât foşnetul salcâmului
12. noi ne oprim ne punem tricourile şi pornim mai departe

„Cross” / *Focul negru* (*PA*).

Rezistenţa la semnificaţie modelează aici jocul formal al semnificantului sub forma reluării repetate a unei teme (enunţ), cu variaţiuni care sunt asalturi succesive asupra barierei. Dacă drept semnificabil putem considera un material susceptibil de reprezentare/exprimare, marca semnificantului este un anumit *pattern* sintactic ce îl transformă în semnificat, având

drept rezultat efectul de *insolitare.*[10] Lăsând la o parte alte mărci[11], *pattern*-ul respectiv poate fi descris în termenii cei mai generali *ca paralelism sintactic plus repetiție.* Acest model apare în două variante.

Cea dintâi, operantă în primele trei versuri, poate fi transcrisă liniar ca:

Ne alergăm suta de (A) prin (B).[12]

Este vorba de o matrice permutațională: respectând regula liniară (A) înaintea lui (B), obținem șase variante în care orice (a) se poate combina cu orice (b), iar inversând-o – ceea ce rămâne în limitele corectitudinii gramaticale –, încă șase (deci în total 12). Insolitul rezultă în primul rând din funcționarea însăși a matricei, în stare a produce enunțuri „poetice" precum „mașina de silogisme" a lui Raimundus Lullius, ori „moriștile de rugăciuni" din lamaseriile tibetane. În al doilea rând, rezultă din acțiunea de subminare a limbajului, pe care o întreprinde scriitura: transcris spațial – deci dinamic –, enunțul simultaneizează termeni aflați în relație paradigmatică, adică *in absentia*

---

[10] În terminologia formaliștilor ruși *ostrannenije*, traductibil și ca *înstrăinare*.

[11] De exemplu amețitoarea proliferare a omonimiei lui *ne*, cu cel puțin trei tipuri: pronume reflexiv în dativ, pronume reflexiv în acuzativ și pronume personal în acuzativ, ultimul însoțit și de corelativul său în nominativ *noi*, singur ori combinat; această rețea ar merita, singură, o analiză a întregului poem din perspectiva ei.

[12] O transcriere spațială, mai intuitivă, se poate vedea în ANEXA II.

(a', a'', a''' şi b', b'', b'''), deci termeni care, în principiu, nu pot ocupa acelaşi loc în acelaşi timp.

A doua variantă a *pattern*-ului este expansiunea semnificantului *cineva*, repetat de şase ori şi actualizând trei tipuri combinatorii – fiecare cu câte două ocurențe – în paralelism sintactic:

(i) CINEVA + vb. (4, 8);
(ii) CINEVA *cu* (...) *şi cu* (...) (5, 9);
(iii) CINEVA *care* (...) (6, 10).

Cele şase secvențe formează şi ele o rețea „tabulară", prin relațiile şi simetriile care distribuie în spațiu ocurențele de acelaşi tip şi grupează între ele ocurențele de tipuri distincte. Iau astfel naştere agregări de câte trei elemente:

(i) 4 + (ii) 5 + (iii) 6 şi
(i) 8 + (ii) 9 + (iii) 10

a căror coeziune internă este dată de relația de apoziție. Ansamblul semnficant *ne plesneşte peste ochi*, distribuit în două tipuri combinatorii diferite – (i) şi (iii) –, dar situat în poziție contiguă (6 şi 8), joacă prin repetiție rolul unei punți între cele două grupări triadice. Tot o repetiție – a lui *pălărie mare* – subliniază apartenența secvențelor 5 şi 9 la acelaşi tip (ii), în timp ce paralelismul sintactic dintre ocurențele 6 şi 10 ale tipului (iii) este întărit de o opoziție exprimată (din punctul de vedere al verbului) ca „tranzitiv *versus* reflexiv" sau (în termeni pronominali) ca „*ne versus se*". În fine, reluarea

omonimică a acestui *se* în versul 11 (cu valoare impersonală) este dezvoltată ca semnificat în baza opoziției semice „olfactiv *versus* auditiv”.[13]

Dar această rețea funcționează şi ea ca matrice dinamică a semnificanței. Repetarea obsesivă a lui CINEVA „scandează” ritmul asalturilor asupra barei algoritmului (barierei sensului), vrând parcă să confirme prescripția normativă a lui Freud: *Wo Es war soll Ich werden.* Produsul respectivului joc formal al semnificantului este, în cele din urmă, înălțarea întru sens a lui CINEVA – semnificabilul –, al cărui trup poartă înscrise „stigmatele” pătimirii sale. Mai devreme am numit acest sens *insolitare/înstrăinare.*

Din ce în ce mai straniu (în ambele accepțiuni ale cuvântului, adică şi „străin”, şi „ciudat”), el beneficiază în această direcție de efectele cumulative rezultate din împărțirea matricei în două grupări de secvențe, atât prin simetriile stabilite la distanță între termenii aceluiaşi tip combinatoriu, cât şi – mai ales – în urma gradației dinăuntrul fiecărei grupări în parte. Astfel, în prima triadă creşterea insolitului culminează cu strania violență a lui „Cineva care ne plesneşte peste ochi cu un buchet de flori”, în vreme ce în a doua gradația are loc în direcția înstrăinării irealizatoare: „cineva care [...] ne pălmuieşte bunicii îngropați în nisip” îl anunță și îl pregăteşte pe „cineva cu pălărie mare cu ghete și cu aripi”, unde acest proces cristalizează o clipă într-o reprezentare – Hermes Psihopompul –,

---

[13] Să facem şi mai vizibilă configurația acestei rețele printr-o reprezentare grafică (ANEXA III).

pentru a se dizolva imediat în stranietatea deplină a lui „cineva care se leagănă şi miroase a salcâm”, ca şi în înstrăinarea absolută a unui impersonal „apoi nu *se* mai aude decât foşnetul salcâmului”.

Or, la capătul tuturor acestor acumulări, urmează *saltul* peste zidul care, precum am aflat dintr-un alt poem al lui Gellu Naum, nu poate fi străpuns. Dincolo de el se află „Partea Cealaltă”; acolo, *cineva* pornit la asaltul semnificaţiei ajunge să în-scrie, în libertatea prezentă a sensului care se face, urmele unui mereu *altul.* Salt înainte: în această libertate, dar şi salt spre începuturi, căci acel altul sunt eu, ori mai bine zis e marca posibilităţii mele de a fi, mereu *amânate.*

Dar nu sunt oare aceste „târcoale” date fiinţei – faţă de care eşti tot timpul altul şi astfel îţi tot amâni întâlnirea cu ea[14] – temelia nu doar a alterităţii prin care travaliul scriiturii diferă de limba comunicării şi a schimbului, ci şi a radicalei alterităţi prin care Poemul poartă întipărită pe trup pecetea Sacrului?

Mai important decât răspunsul – fatalmente provizoriu – la întrebare, este faptul că textul poetic ajunge la el pe căile-i proprii, că acest Drum e singura zonă certă de libertate – şi ca atare ea merită apărată făcându-i la nevoie pavăză din Trupul nostru.

---

[14] Divulg în fine conceptul dual de *différence/différance*, pe care l-am tot ocolit peri- şi parafrastic în paginile de faţă.

Naumiana (II)

Romantismul revizitat

Ani de-a rândul – pe durata aproape întregii sale cariere literare –, prezența lui Gellu Naum s-a înscris într-o sferă a „discretului”. Utilizez termenul respectiv în două accepțiuni simultane, aflate mai degrabă în raport de omonimie decât de polisemie. Una, înregistrată în dicționarele curente, se referă la ceva „ce nu atrage atenția, nu șochează” (cf. DEX: *sub voce*); cealaltă se întâlnește doar în matematici, unde înseamnă „discontinuu”. În ambele cazuri însă, poetul poartă pe scut deviza „Discretul Incendiar”: o inscripție care, parafrazându-i titlul unui volum de tinerețe, relevă cavalereasca fidelitate a celui mai consecvent suprarealist român.

Primul sens al noțiunii merge în direcția unei anumite rezerve și a suspendării manifestărilor exterioare și extravertite ale avangardei. Atari strategii se pot deduce din îndemnul la „ocultarea” mișcării suprarealiste, la coborârea ei „în catacombe”, formulat de André Breton cu titlu aproape testamentar (cf. Paz, 1971: 60). Pe de altă parte, în năpăstuita parte a lumii unde i-a fost dat poetului român să trăiască, retragerea „discretă” devine, pentru artistul confruntat cu brutalitatea ignară a Puterii totalitare, o soluție de

supravieţuire. Dar şi de rezistență. Căci, aşa cum se ştie, explozivul acumulat răbdător în galerii subterane e cel care produce deflagrațiile cele mai puternice…

În al doilea sens, avem de-a face cu o regie a „epifaniilor" poetice, cu atât mai impactante cu cât mai „discret" – adică discontinuu – administrate; ceea ce, desigur, implică și ocultarea (tot „discretă", dar în primul înțeles al cuvântului) etapelor intermediare de evoluție. Aşadar, din adâncuri, la răstimpuri doar de el ştiute, Gellu Naum ne trimite semnale cărora tot el (şi numai el) le cunoaşte tâlcul deplin: superbe jerbe de flăcări izbucnind de fiecare dată altfel, de fiecare dată altele, din aceeaşi magmă poetică.[1]

Mesajele lui ajung la noi în multiple forme: în chip de poezie „propriu-zisă" – în sensul tehnic sau chiar tipografic al cuvântului; uneori, poezia „se copilăreşte" curtând în forme naive și tandre o muză infantilă; alteori se proiectează în structuri teatrale ori narative. Nu de genuri literare e vorba aici – căci Gellu Naum n-a încetat vreodată a compune un unic poem –, ci de un fundamental impuls proteic ce-şi este sieşi şi genul, şi specia.

Natura acestuia și rațiunile formale de care ascultă se cer iscodite pentru fiecare caz în parte. În cele ce urmează, îmi propun s-o fac în legătură cu *proza* lui Gellu Naum.

---

[1] De unde și uimirea admirativă a unei comentatoare din România în fața capacității poetului de a fi mereu *altul* „rămânând totuși cel de odinioară" (Pârvulescu, 2000).

1. „Al doilea cuvânt" ca poem în proză

Nu există în literatură o distincție categorială mai netă ca aceea dintre poezie şi proză. Dovadă şi faptul că ne-am deprins a o percepe drept „naturală", de la sine înțeleasă. Pe de altă parte, nici o alta nu e mai uşor de transgresat – şi n-a fost mai des transgresată – ca aceeaşi opoziție axiomatică. Poate de aceea, ori de câte ori hotarele dintre dintre poezie şi proză se şterg, fenomenul ne provocă o intensă angoasă. E ca şi cum, subminate fundamentele-i ultime, limbajul ar recădea în plin *tohu* şi *bohu*: în haosul indistinctului plin de „zgomot şi furie".

Proza lui Gellu Naum se dezvoltă tocmai din acest gen de problematizare anxioasă. Spre exemplu, în postfața la un volum de acum treizeci de ani (în care sunt republicate texte scrise în urmă cu alți treizeci), autorul îşi declară perplexitatea în fața misterului celui de-„al doilea cuvânt", capabil să imprime discursului o fizionomie precisă de gen:

> cum poți să ştii, după primul cuvînt, care va fi *al doilea*? Cum poți să ştii dacă, pînă la urmă, el va declanşa poemul sau, printr-o diluare să zicem fecundă, va naşte ceea ce vorbirea curentă numeşte un text în proză?
>
> (Naum, 1970, 233-234; cursivele îmi aparțin).

Un prim răspuns, corespunzător acelei prime etape[2], este că proza ca atare reprezintă tocmai acest „al

[2] Peste alți cincisprezece ani, în 1985, Gellu Naum îşi va pune din nou probleme legate de poetica şi „poietica" prozei, cu prilejul

doilea cuvânt” – dar încă unul câtuşi de puţin indispensabil: „Iată de ce socotesc culegerea de faţă mai mult ca o *addenda* a unor poeme” (*ibid.*: 234) –, într-un enunţ unde primul aparţine oricum poeziei.

În speţă poeziei romantice. Căci din romantism purcede modelul respectiv de hibridare a celor două discursuri, în ipostaza aşa-zisului „poem în proză”. Asta şi sunt prozele timpurii ale lui Gellu Naum: *poeme* în proză (unde, până şi în denumire, accentul cade mereu pe primul cuvânt). Mai mult: făcând din problematica „poietică” una genetică, autorul recurge la această soluţie formală deloc întâmplător, într-o carte consacrată revizitării, în perspectivă suprarealistă, a câtorva dintre marile teme romantice.[3]

Iată un eşantion:

CORNELIUS DE ARGINT (1946)

Cele ce urmează se deosebesc de celelalte printr-un amănunt vizibil abia când lucrurile sînt recitite sau repovestite. Cele ce urmează se deosebesc de celelalte mai ales prin faptul că în epoca aceea numele meu era Cornelius de Argint. Toată lumea îmi spunea Cornelius de Argint şi mie mi se părea atât de

---

scrierii *Zenobiei*. Dar despre aceasta, mai încolo (cf. infra: „Poetica *Zenobiei*”).

[3] De fapt, volumul la care mă refer (*Poetizaţi, poetizaţi…*) e mai degrabă compozit, căci, fără vreo regie deosebită a punerii în carte, reuneşte piese varii şi destul de eterogene din perioada de militanţă a poetului în cadrul grupului suprarealist bucureştean (1940 – ’48). Dar cel puţin o bună parte din ele (aş zice chiar cele mai frumoase) confirmă diagnosticul de mai sus.

firesc încât nici n-aş fi putut răspunde la vreun alt nume. Reîntors din cafenelele unde stăteam ore în şir plutind pe deasupra clienților osteniți, ostenit eu însumi, Cornelius de Argint îmi spunea portarul şi-mi deschidea cu o mînă înceată uşa.

Cornelius de Argint – repetau cele cîteva personaje întîlnite pe scări. În mijlocul odăii mele, cu uşile bine încuiate, rezemat de perete, mîngîiam în tăcere sfeşnicele de argint care îmi împodobeau masa. Lumina lor mată, clipirea ochiului meu în linişte a lor, îmi făcea multă plăcere. Cornelius de Argint – şopteau căprioarele rătăcite noaptea în odaia mea, – Cornelius de Argint – şi se culcau alene pe patul meu cu baldachin.

Ore şi ore mă legănam, fumînd liniştit, neluînd în seamă şoaptele lor, suspinele lor. Mătasea rochiilor ruptă cu multă grijă, copitele cuminți sfîşiind fără zgomot ziarele care întețeau focul din sobă şi-mi umpleau pereții de umbre, toate acestea nu le vedeam. Ore şi ore bustul căprioarelor nu-mi spunea nimic. Acolo, la un pas de mine şi cu un pas în fața peretelui, se deschidea, direct din odaia mea, nemărginita cîmpie bîntuită de ploi. Burnița rece, lanterna legănată, uraganul poate. Mă legănam mai tare, îmi ridicam gulerul hainei şi porneam mai departe. Picăturile reci care îmi izbeau pleoapele nu se deosebeau cu nimic de celelalte, doar locul unde cădeau era mai fierbinte. Mai aveam cîțiva paşi pînă la fereastra cu lumină galbenă, prietenoasă, a hanului, cîțiva paşi pe care, iată, îi străbăteam. În încăperea mare a hanului ardeau focuri. — Cornelius de Argint, – mi se spunea, – bine ai venit. Eram invitat să cinez şi romul tare mă înviora. De ce trebuia pornit din acest punct, din acest punct de unde mai pornise cineva? Priveam de jur-împrejur. Coarnele cerbilor

prinse pe pereții calzi ai hanului aruncau umbre ciudate. Câteva arme deasupra vetrei, ruginite, vechi.
— Cornelius de Argint, – îmi spunea hangiul, – e mult de cînd n-ai mai trecut pe la noi.
Într-adevăr era mult, un an, un secol, cine mai ştie? Ce să răspund? De altfel, nimeni nu aştepta vreun răspuns. Cincizeci de ani? Aş fi putut povesti că lipsisem cincizeci de ani încheiați, cincizeci de ani grei, munciți departe, pe insulele înroşite de soarele sudului. Cincizeci de ani, şi cei din han credeau că trecuse abia un an de atunci. De altfel, n-avea nici un rost să încurc lucrurile.
— Ai dreptate, – îi răspundeam, totuşi. Sînt aproape zece luni de cînd n-am mai fost pe aici. Treburile m-au ținut departe de voi.
— Cât ai slăbit! îmi spunea un vânător.
Ştiau ei oare că muriseră, toți, că, în iluzia lor, îi mai menținea doar întîrzierea mea, discreția mea? Ştiau ei că, de cincizeci de ani, nu mai existau şi că, dincolo de cîmpia lor, la cîțiva kilometri doar, nu mai erau contemporani?
Există anumite lucruri pe care oamenii, chiar şi vînătorii, le ignoră. Mă apropiam de vatra cea mare în care ardeau cîțiva buşteni, îmi scuturam picioarele şi mă uitam de jur-împrejur, liniştit. Mîna mică, palida mână a Lenorei, se mişca nehotărîtă, strîngea nervoasă colțul şalului.
Există anumite lucruri pe care oamenii le ignoră, dar ea le ştia. Ce ud eram! Din păr îmi ieşeau aburi şi stropii îmi străluceau pe mijlocul frunții. Acolo…
— De mult nu ne-am văzut, Lenora, – îi spuneam făcîndu-i o uşoară reverență.
— De cincizeci de ani, – îmi răspundea ea în şoapte, şi lacrimile îi umezeau privirea.

(Naum, 1970: 35-39).

2. „Primul" cuvânt într-o primă aproximare

Fără prea mare efort hermeneutic, cititorul identifică aici o serie întreagă de detalii, să le zicem livreşti, afectând diverse paliere ale textului. Fireşte, la recuzita în cauză poetul recurge cu ironie, dar (se vede clar) şi cu încântare. Un impuls hedonist e în primul rând acela care îl face să încorporeze aici „citate" *rétro*, de natură şi proveniență foarte variată, ca de pildă interiorul „decadent" unde domneşte „lumina mată" a unor „sfeşnice de argint" şi tronează un pat „cu baldachin"; romul tare şi înviorător băut pe la hanuri pierdute în pustietăţi, scoase parcă din romanele cu piraţi ale lui Stevenson; „insulele înroşite de soarele sudului", care te duc cu gândul la acelaşi Stevenson, ori încă la Melville, la Poe sau la Conrad…

Cele mai numeroase şi mai complex articulate elemente de acest tip sunt însă de sorginte romantică:

Spaţiul, bunăoară, vădeşte continuitatea nemijlocită dintre tărâmul veghii şi acela al visului, domenii pe care romantismul (ca şi suprarealismul, de altfel) le dorea întrepătrunse fără prag sau hiatus:

> Acolo, la un pas de mine şi cu un pas în faţa peretelui, se deschidea, *direct din odaia mea*, nemărginita cîmpie bîntuită de ploi (38; cursivele îmi aparţin).

La rândul său, *timpul* dobândeşte contururi incerte şi incert perceptibile, ceea constituie una dintre sursele de prim ordin ale fantasticului romantic:

> — Cornelius de Argint, – îmi spunea hangiul, – e mult de cînd n-ai mai trecut pe la noi.

> Într-adevăr era mult, un an, un secol, cine mai ştie? [...] Cincizeci de ani? Aş fi putut povesti că lipsisem cincizeci de ani încheiaţi. [...] Cincizeci de ani, şi cei din han credeau că trecuse abia un an de atunci (38-39).

În fine, un ochi expert va depista anumite „tuşe” tematice, care compun o tipică *atmosferă* de baladă germană: iată eroul cu straniul său nume (pe care mai că i l-ai preschimba în *Cornelius der silberne*); iată noaptea, ubicua şi polivalenta noapte a romantismului; iată întinderile neprimitoare bătute de intemperii; iată o fereastră luminată lucind promiţător; şi iată făgăduiala ei împlinită în convivialitatea amabilă a popasului…

3. „Primul” cuvânt ca *Lenore*

Or, dacă, mai în glumă, mai în serios, am putut construi o intertextualitate romantică pornind de la aluzii atât de vagi, cu atât mai mult ea se poate întemeia pe o referinţă pozitivă. Este vorba de o prezenţă feminină întrezărită într-o scurtă şi intensă fulguraţie; mai precis, de numele ei, care vine să ordoneze şi să limpezească întregul peisaj baladesc:

> Mâna mică, palida mână a *Lenorei*, se mişca nehotărâtă, strângea nervoasă colţul şalului (39; cursivele îmi aparţin).

Ipoteza mea e că numele respectiv trimite la una dintre cele mai caracteristice şi influente teme romantice,

care formează subiectul poemului *Lenore* de Gottfried August Bürger (1747-1794). Scrisă în 1773 şi publicată în anul următor, în *Göttinger Musenalmanach*, celebra baladă a nu mai puțin celebrului reprezentant al *Sturm und Drang*-ului german purcede la rândul ei dintr-un străvechi mit, probabil de origine indoeuropeană. În expresie minimă şi elementară, nucleul acestuia îl constituie *întoarcerea unui mort printre cei vii*, forțat fiind de o făgăduială neonorată, a cărei îndeplinire îi este cerută în chip peremptoriu de către „creditor”.

Cu un remarcabil firesc şi bun-gust, Bürger actualizează şi localizează tema mitică, introducând-o într-un cadru german aproape contemporan. Acest decor cuprinde personaje şi evenimente de la începutul propriului său veac: *der König und die Kaiserin* – probabil Frederic al II-lea al Prusiei şi Maria Tereza a Austriei – se înfruntă *in die Prager Schlacht*, iar în acest război, dispare fără urmă Wilhelm, logodnicul Lenorei. Asistăm în continuare la deznădejdea iubitei, care se tot amplifică, de la reproşul adresat prezumtivului defunct („Bist untreu, Wilhelm, oder tot?/ Wie lange willst du säumen?”) până la cumplite blasfemii („O Mutter! was ist Seligkeit?/ O Mutter! was ist Hölle?/ Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit/ Und ohne Wilhelm Hölle! […] So wüttete Verzweifelung/ Ihr in Gehirn und Adern,/ Sie fuhrt mit Gottes Vorsehung/ Vermessen fort zu hadern”). Până ce, într-o noapte, înzăuat şi împlătoşat, cavalerul se înfățişează la căpătâiul logodnicei sale ca să o conducă, aşa cum îi jurase cândva, la altar. Dar, la

capătul fantasticei cavalcade nocturne a celor doi amanți, armura se spulberă dezvăluind scheletul ce o ocupase, iar pe Lenore, în loc de nuntă, o așteaptă mormântul, ca pedeapsă pentru înverșunarea cu care blestemase Providența („Geduld! Geduld! Wenn' s Herz auch bricht!/ Mit Gott im Himmel hadre nicht!/ Des Leibes bist du ledig;/ Gott sei der Seele gnädig!").

Comparatistica europeană s-a ocupat pe larg de diversele „Lenore" descinse din balada lui Bürger în diversele literaturi culte ale continentului[4], iar etnologia comparată a urmărit izvoarele și avatarurile aceluiași motiv pe filiera paralelă și independentă a poeziei populare. În Balcani bunăoară (cel puțin la greci și la români, despre care pot să mă pronunț în oarecare cunoștință de cauză), strigoiul folcloric se numește Constantin și revine printre cei vii ca să o aducă înapoi acasă pe sora sa, măritată în străini, așa cum – în viață fiind – îi făgăduise mamei lor. Cel mai recent avatar al temei în literaturile balcanice este, din câte știu, romanul *Cine a adus-o pe Dorudin?* (ed. fr. 1986) al scriitorului albanez Ismail Kadarë, care transcrie tradiția mitologică în registru *policier*.

---

[4] Din bogata bibliografie a problemei, spicuiesc, spre exemplu, studiile lui F. Baldensperger (1907) pentru Franța; G. Bonet Maury (1889) și Evelyn B. Jolles (1974) pentru Anglia; Jean Psichari (1884) pentru Grecia etc. În ce mă privește, am consultat, cu mult folos, eseul unei cercetătoare din această ultimă țară, în care sunt cartografiate traducerile baladei întreprinse în diverse epoci, de diverși poeți neogreci (Kephalea, 1999).

4. „Al doilea cuvânt” ca traducere

Superfluă, dacă nu de-a dreptul inutilă pentru înțelegerea ca atare a textului de față, toată această paranteză filologică îşi are importanța ei ca descriere a „primului” cuvânt, căruia poetul român îi alătură un „al doilea”, modificându-i în chip radical fizionomia şi finalitatea.

Dacă un Borges sau un George Steiner au dreptate atunci când susțin că modelul ontologic al tuturor proceselor lingvistice, ba chiar şi al celor intelectuale în genere, nu e altul decât *traducerea*, atunci între „poietica” prozei lui Gellu Naum şi modelul în cauză există o analogie nu doar frapantă, ci şi punctuală. În speță, „primul” şi „al doilea cuvânt” se află – funcțional vorbind – în poziția originalului sau a textului-sursă şi, respectiv, în aceea a textului-țintă, iar ceea ce se întâmplă între ele nu este altceva decât (cum ar zice teoreticienii domeniului) „practica traducătoare” (*la pratique traduisante*), pe care tot Steiner o defineşte drept un „proces transformațional” şi/sau un „transfer interpretativ” (cf. Steiner, 1983: 52-53).

Mai mult, traducerea astfel înțeleasă operează în cazul de față pe două planuri şi în două direcții. Ca „proces transformațional”, ea afectează domeniul *retoric* sau de gen, unde balada devine poem în proză, iar ca „transfer interpretativ”, implică sfera *esteticii*, în care romantismul este revizitat – adică recitit şi rescris – în cod suprarealist.[5]

---

[5] În afara acestor două domenii, virtual vorbind ar putea fi luat în considerare şi planul *idiomatic* (de vreme ce, teoretic, „primul”

La oricare dintre aceste nivele, traducerea procedează la *remanierea* originalului, de vreme ce – o ştim de la Saussure – simpla prezenţă a unui „al doilea cuvânt” creează un cadru interactiv de natură să confere „primului” o valoare diferită. Tot traducerea efectuează şi o *repetare* a originalului – cu menţinerea acestuia *in situ* şi cu juxtapunerea celui de-„al doilea cuvânt”, ca într-o ediţie bilingvă (demers pe care l-am putea numi, de aceea, *repetiţie cu parataxă*).[6]

Corolarul celor de mai înainte este că, examinând „poietica” prozei ca traducere la Gellu Naum, suntem ţinuţi să dăm seama în orice moment de dubla dimensiune a procesului respectiv.

4.1. *Strategiile remanierii* pun aşadar accentul pe modificarea unor motive romantice.

Unele dintre acestea, ca de pildă intimitatea dintre om şi natură, sunt *potenţate* în sens suprarealist.

---

cuvânt a fost rostit în germană, iar „al doilea” în română). În cazul de faţă, nu cred însă că explorarea acestui domeniu ne poate duce prea departe.

[6] Acest aspect merită o digresiune, fie şi numai în subsolul paginii. Nu ştiu dacă s-a observat că parataxa constituie o caracteristică inconfundabilă a sintaxei poetice a lui Gellu Naum, din care provin atât „simplitatea” deosebit de sofisticată a scriiturii sale, cât şi (vorbesc din experienţă) enorma ei dificultate la traducerea în alte limbi. Pe de altă parte, parataxa e mai mult decât un simplu procedeu stilistic, sau chiar decât un operator (de bază, aşa cum am văzut) în „poietica” textului în proză. Este simptomul unei mai generale atitudini de viaţă şi semnul unei etici a „secundarului”, care acordă o atenţie afectuoasă detaliului şi refuză subordonarea („hipotaxa”) acestuia faţă de ierarhiile simplificatoare ale „principalului” (cf. Nemoianu, 1989: 173-203).

Astfel, naratorul-erou e frecventat în chip firesc de căprioare (animale emblematice în romantismul central-european). Potenţarea începe acolo unde ele se „rătăcesc" chiar în alcovul acestuia, îl cheamă pe nume, se culcă în patul lui, scot „şoapte" şi „suspine", pe când, cu „copite cuminţi", sfâşie „mătasea rochiilor" şi „ziarele care înteţeau focul în sobă" (37-38).

Tot în legătură cu acest motiv, remanierea dobândeşte o tentă *parodică*, atunci când acelaşi erou declară că „bustul căprioarelor" nu-i spune nimic (38).

O specificare şi totodată o amplificare a aceluiaşi procedeu este *parodia prin inversare*, aplicată scenariului baladesc în întregime, ca şi rolurilor aferente. Astfel eroul, pare-se în viaţă, revine după o lungă absenţă printre… morţi. Aceştia îşi ignoră condiţia:

> Ştiau ei oare că *muriseră*, toţi, că, în iluzia lor, îi mai menţinea doar întârzierea mea, discreţia mea? Ştiau ei că, de cincizeci de ani, *nu mai existau* şi că, dincolo de câmpia lor, la câţiva kilometri doar, *nu mai erau contemporani*? (38; cursivele îmi aparţin).

Singură Lenora – spre deosebire de toţi ceilalţi, dar şi de prototipul ei bürgerian – este în cunoştinţă de cauză:

> Există anumite lucruri pe care oamenii le ignoră, *dar ea le ştia.* (…)
> — De mult nu ne-am văzut, Lenora, – îi spuneam făcându-i o uşoară reverenţă.
> — De cincizeci de ani, – îmi răspundea ea în şoapte, şi lacrimile îi umezeau privirea (38; cursivele îmi aparţin).

4.2. *Strategiile repetiției*, potrivit principiului paratactic, subliniază persistența elementului romantic. Iată bunăoară cum, prin simetrii şi paralelisme lexicale, grupate laolaltă sau consunând la distanță, repetiția marchează un *ritm poematic* remanent, ce poate fi privit ca o aluzie la originalul baladesc:

> *Cele ce urmează se deosebesc de celelalte* printr-un amănunt (…)
> *Cele ce urmează se deosebesc de celelalte* prin faptul că (…)
>
> în epoca aceea numele meu era *Cornelius de Argint.*
> Toată lumea îmi spunea *Cornelius de Argint* (…)
> *Cornelius de Argint* îmi spunea portarul (…)
> *Cornelius de Argint* – repetau cele cîteva personaje (…)
> *Cornelius de Argint* – șopteau căprioarele (…)
> *Cornelius de Argint* – și se culcau alene (…)
>
> *Ore și ore // mă legănam* (…)
> *Ore și ore* bustul căprioarelor (…)
> (…) lanterna *legănată*
> *Mă legănam* mai tare (…)
>
> Mai aveam *cîțiva pași* până la fereastra (…)
> *cîțiva pași* pe care, iată, îi străbăteam.
>
> Îmi scuturam *părul ud* (…)
>
> — *Cornelius de Argint*, – mi se spunea (…)
>
> De ce trebuia pornit *din acest punct*,
> *din acest punct* de unde mai pornise cineva?
>
> — *Cornelius de Argint*, – îmi spunea hangiul (…)

Ce să răspund? (…) *Cincizeci de ani*?
Aş fi putut povesti că lipsisem *cincizeci de ani* încheiaţi,
cincizeci de ani grei, munciţi departe (…)
Cincizeci de ani, şi cei din han credeau (…)
Ştiau ei că, de *cincizeci de ani* (…)

Există anumite lucruri pe care oamenii, chiar şi vînătorii, *le ignoră*.

Mîna mică,
palida *mînă* a Lenorei (…)

Există anumite lucruri pe care oamenii le ignoră, dar ea le ştia.

Ce *ud* eram! Din *păr* îmi ieşeau aburi (…)

— De *cincizeci de ani* (…)

4.3. Pe de altă parte, trebuie spus că strategiile respective nu sunt uşor de distins de acelea ale remanierii. Chiar procedeele etalate în exemplele de mai sus pot fi privite, spre exemplu, şi drept echivalent al unei texturi prozodice pe care, de la simbolism încoace, se sprijină derularea discursului prozastic de un anumit tip („poem în proză"). De altfel, autorul sugerează de la bun început caracterul *complementar* al remanierii şi repetiţiei, în sensul că, rând pe rând, ele se disimulează şi se dezvăluie una pe alta[7]:

[7] Pentru a face mai vizibile aceste raporturi, voi supune citatele la anumite manipulări grafice: pe lângă relevarea punctelor nodale ale textului, voi adăuga scurte comentarii ajutătoare, transcrise între rânduri.

Cele ce urmează se *deosebesc* de celelalte printr-un amănunt
← *remaniere*
vizibil abia cînd lucrurile sînt *recitite* sau *reprovestite*.
← *dezvăluire* ← *repetiție*
Cele ce urmează se deosebesc de celelalte mai ales prin faptul că *în epoca aceea*[8] numele meu era Cornelius de Argint (38).
← *disimulare*

Iar dacă vom lua din nou în considerare aspectul paratactic implicit în repetiție, atunci complementaritatea cu pricina va apărea de-a dreptul ca o *circularitate*:

De ce trebuia *pornit* din acest punct, din acest punct de unde
← *remaniere*
mai pornise cineva? (37).
← *repetiție*

5. Încheiere post, sau poate transmodernă

Interogația de mai înainte are tot aerul unei aporii și, deși formulată în legătură cu „al doilea cuvânt", ea sună la fel de credibil și față de „primul". Dacă tot timpul cineva a și pornit de unde noi suntem abia pe punctul de a o face, atunci nu cumva acest „prim" cuvânt e deja un „al doilea"? Se știe că, pentru o minte

[8] Sensul determinantului temporal este, după mine, că îndărătul „epocii aceleia" se poate ascunde vremea baladescă; iar dedesubtul numelui din „epoca aceea" (Cornelius de Argint) poate să zacă un altul (Wilhelm), ce ține de „primul" cuvânt.

modernă, cercul şi scandaloasa rotire în cerc a intelectului sunt emblemele înseşi ale impasului logic. Or, dacă tot circulară e şi reprezentarea schematică a demersului „poietic” al lui Gellu Naum, înseamnă aceasta oare că demersul respectiv a eşuat?

O atare concluzie „apocaliptică” pare de neevitat într-un sistem de gândire (cum am mai spus) modern. Căci modernității îi este consubstanțială schema liniară, a timpului ireversibil şi a progresului constant către un țel proiectat în orizontul viitorului. Dimpotrivă, romanticii găsesc nu numai acceptabilă, ci de-a dreptul reconfortantă ideea că, remaniind un text, de fapt îl rescriem: nu numai altfel, ci și încă o dată; că a scrie înseamnă *eo ipso* a traduce; că traducând revenim în final la acea *Ursprache* a începuturilor prebabelice… Această idee, felurit modulată, se sprijină pe imaginea radical romantică şi radical antimodernă a timpului ciclic al eternei reîntoarceri. Nimic ciudat în asta, atâta timp cât romantismul (după cum s-a susținut, și nu o dată) dă glas virulentei revolte a poeziei moderne contra lumii moderne (cf. Paz, 1974_2: *passim*).

De aceeaşi „modernitate antimodernă” – pe care o continuă, o prelungeşte, o exacerbează… – ține, vezi bine, şi suprarealismul. Dar, în recunoscuta-i calitate de romantism *à outrance*, la ce bun să se mai aplece, fie şi parodic, asupra imagisticii şi tematicii punctuale a romantismului istoric? Răspunsul la această întrebare e punctul în care se poate construi o interpretare plauzibilă a „poieticii” prozei lui Gellu Naum.

Fără a voi să se sustragă bătăliilor avangardei, poetul român a întrezărit de multă vreme capcana

mortală a lui „pentru sau contra" (pe care, de pildă, suprarealiştii interbelici n-au ştiut întotdeauna s-o evite). Înțelegând că antinomiile modernității trebuie practicate doar ca etape către transcenderea lor, Gellu Naum nu (mai) este modern, nici antimodern, şi cu atât mai puțin modern-antimodern: el este *post*- sau *trans*-modern, ceea ce înseamnă suprarealist pe dimensiunea adâncimii şi a esențelor.

Pe aceeaşi dimensiune, revizitarea romantismului are loc într-un timp care nu (mai) e liniar, adică modern, nici ciclic, adică antimodern, ci, depăşind reperele calendaristice, este prezentul etern şi plenar al ființei. Această durată ontologică poate şi trebuie să fie spațializată. Acolo, pe câmpia romantică şi onirică ce creşte „direct din odaie", este domeniul lui „post"- şi al lui „trans"-: adevărata *supra*-realitate. Iată de ce, tot acolo, vizitele suprarealistului – „întârzierea" lui, „discreția" lui – mențin în viață populația visului.

Tot astfel precum (cu o altă metaforă dragă lui Gellu Naum) pasiunea amanților păstrează dragostea pe lume.

Naumiana (III)

Poetica *Zenobiei*

Apărută în 1985 și abundent reeditată de atunci încoace, *Zenobia* de Gellu Naum este, probabil, capodopera și, în tot cazul, cântecul de lebădă al poetului român.[1] În opinia generală – a criticii, dar și a cititorilor *lato sensu* –, scrierea trece drept un *roman*, și autorul însuși pare să o admită, neomițând să ironizeze însă mania clasificărilor, ba chiar și demersul scriiturii romanești ca atare: „am senzația că încep să comit *un fel de* **h***oman* și asta mă *oripilează*" (Naum, 2003: 79).[2]

Nu e de mirare, cunoscută fiind aversiunea de principiu a avangardei față de genul respectiv. Și totuși... Dur atacat de Breton încă din primul *Manifest al suprarealismului*, după ce fusese dezavuat de futuriști și dadaiști, romanul a fost *malgré tout* practicat, și încă destul de asiduu, de către scriitori de varii obediențe avangardiste. Doi stimuli par a-i fi împins la o

[1] Cel puțin în domeniul prozei; căci poezie Gellu Naum a continuat să scrie și să publice până la sfârșitul vieții sale biologice (2001), cunoscând chiar, după 1990, o nouă și superbă primăvară creatoare (ce așteaptă încă să fie studiată în amănunt și adâncime).

[2] În continuare, trimiterile la *Zenobia* vor fi semnalate doar cu numărul paginii, în afara contextelor în care „regia" analizei va face necesară o referință completă (cf. *infra*: 3.1). Cu puține excepții, menționate expres, intervențiile grafice în textul citatelor naumiene îmi aparțin. Adaptez tacit ortografia la normele actuale.

atare inconsecvență. Pe de-o parte, trebuie că-i stârnea ideea de a face din roman poligonul de încercare al unei „poetici antiprozaice” (cf. Collani, 2013: *passim*). Pe de alta, și în chip specific, nu puteau lăsa să le scape prilejul de a „fecunda” acest gen reputat drept „inferior”, inoculându-i o tematică majoră ce ține de domeniul „miraculosului” (*le merveilleux*).[3]

Gellu Naum nu face excepție: *Zenobia* se lasă analizată tocmai pornind de la dubla intenție a romancierului avangardist. Pe scurt, la nivelul *enunțării* – al spunerii ca act discursiv –, autorul problematizează demersul narativ și experimentează proceduri menite a face din roman **h***oman*; la nivelul *enunțului* – adică al spusei ca produs și conținut al spunerii – **h***oman*-ul naumian se constituie într-o cronică a miraculosului.

1. „Pentru că s-ar părea că scriu”

Pe tema enunțării, Gellu Naum formulează o deosebit de incitantă – și aproape explicită – reflecție în postfața volumului *Poetizați, poetizați...*:

> cum poți să știi, după primul cuvânt, care va fi *al doilea*? Cum poți să știi dacă, până la urmă, el va declanșa poemul sau, printr-o diluare să zicem fecundă, va naşte ceea ce vorbirea curentă numeşte un text în proză? (Naum, 1970: 233-234).[4]

---

[3] Cf. Breton (1999: 25): *le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman*.

[4] A se vedea și comentariul meu la pasajul respectiv (*supra*: „Romantismul revizitat”).

Poetul se întreabă așadar ce rol poate juca acest cuvânt secund în precizarea dicțiunii de gen a textului pe cale de a se naște. În trena primului, el îi poate impune o „diluare (...) fecundă”: desfășurată pe orizontală, succesiv, adică *narativ*; sau, contopindu-se cu acela, poate „declanșa” o dinamică de tip *poematic*, unde rupturi de continuitate și conexiuni la distanță prescriu percepția pe verticala simultaneității. Regăsesc dilema naumiană la o sagace cercetătoare a spinoaselor raporturi ale suprarealismului cu romanescul, care, peste mai bine de un deceniu de la *Poetizați, poetizați...*, va teoretiza „clivajul” dintre funcționarea preponderent *metonimică* a unor texte și preponderent *metaforică* a altora (cf. Chénieux-Gendron, 1983: 7).

În *Zenobia* e notorie lupta dintre enunțarea cu accentul pe „al doilea cuvânt” – ce ascultă de principiul metonimiei – și o serie de strategii „antiprozaice” care, privilegiindu-l pe primul, se așază mai curând sub semnul metaforei. Deznodământul de dorit ar fi un compromis între cele două principii, pentru care trudesc în sinergie subiectul enunțării și destinatarul enunțului.

1.1. Ne-am aștepta de pildă ca, dintre *modurile* enunțiative (cf. Todorov, 1966; García Landa, 2004), autorul să prefere „arătarea” dramatizată (*showing*) a datelor ficțiunii, în detrimentul „spunerii” – sau expunerii – lor (*telling*) prin mijlocirea unui agent narator. Din această opțiune anglo-saxonii au făcut o adevărată somație. Ea poate însă – ba chiar trebuie – să fie relativizată.

Distincția apăruse încă din vechime: între modalitatea *mimetică* (prezentă în genul dramatic) și cea *diegetică* (proprie epicii). Dar, pe alt plan, epicul ca atare era privit ca un fel de hibrid, un *tertium datur* al alternativei. Ceea ce dovedește falsitatea dilemei: nici chiar scenarii narative intens dramatizate (precum romanele americane din epoca *behaviour*-ismului), nu se pot dispensa de mediația unui povestitor (fie el invizibil).

Cu atât mai puțin ar putea-o face *Zenobia*, a cărei imediată condiție de existență este prezența în tot momentul a unui narator – numit chiar „Gellu Naum”! –, nu doar subiect al enunțării, ci și al enunțului: protagonist, adică, al propriei narațiuni.[5] Pe de altă parte, în chip de autor – ipostază distinctă de cea de dinainte –, Gellu Naum (fără ghilimele) se confruntă cu o adevărată cvadratură a cercului: spre a-și putea pune la lucru poetica „antiprozaică”, el e ținut să *arate* însăși *spunerea*, așezându-și scriitura sub incidența simțurilor.

Toate acestea presupunând că actul spunerii, în speță al *scriiturii*, are cu adevărat loc. Ipoteză ce ține de protocolul Literaturii, căruia poezia lui Gellu Naum i se opune *de plano*.[6] De aceea, supoziția se cere confirmată la tot pasul. Formula „pentru că s-ar părea că scriu”, sugerând un soi de acceptare a ei – ironică și *à contre cœur* –, apare de cel puțin cinci ori în diverse

---

[5] În jargon tehnic: „narator homodiegetic”.

[6] Să ne amintim de sugestiva sintagmă „poezia contra literaturii”, folosită de Ion Pop drept titlu al eseului său despre Gellu Naum (2001).

puncte ale cărții, în chip de conector „între stări și fapte" (33), adică între enunțare și enunț, dar fără vreo garanție de certitudine.

1.2. Atunci când garanția există, ea constă în transformarea spunerii în spusă. *Metonimia se metaforizează*; mai mult, se corporeizează, până la a putea fi *văzută*:

> Pe când scriu, pentru că s-ar părea că scriu, regret că nu aveți în față hârtiile pe care sunt înghesuite rândurile acestea de cerneală; dacă le-ați avea, dacă ați închide ochii și v-ați trece ușor vârfurile degetelor peste ploaia de litere negre, sunt sigur *că ați vedea* odaia domnului Sima (...) și ne-ați vedea pe noi, fiecare la locul său, vorbind în gând sau cu glas tare; și ați înțelege că nimic din stările de până acum nu este imaginat, că toate s-au petrecut exact cum le relatez (10-11; cursive în text).

Res non verba: pagina scrisă ne apare dintr-odată drept echivalentul „exact" al faptelor relatate, iar înșiruirea de semne și simboluri *reprezintă* cu adevărat lucrurile.[7] Același principiu garantează comunicarea

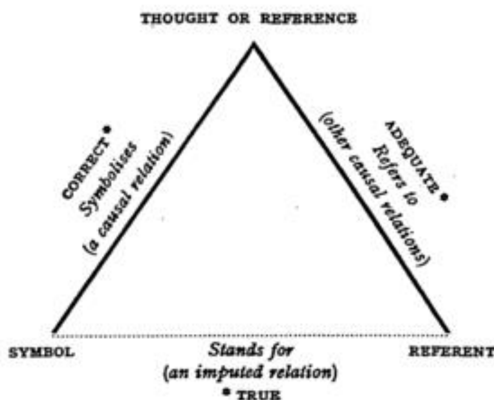
---

[7] Semioticienii ar zice că primele „stau pentru" (*stand for*) celelalte: întocmai cum reprezentantul comercial al cutărei firme ține locul comanditarului său, pentru toate efectele legale. Acest tip de raport – metaforic, adică *in absentia* – e acela care se stabilește între simbol sau semnificant și referentul sau obiectul semnului. A se vedea faimosul „triunghi semiotic" din la fel de faimoasa monografie *The Meaning of Meaning* (1923) de C. K. Ogden și I. A. Richards:

dintre subiectul enunțării și destinatarul enunțului. Comunicare și ea corporeizată, deci cu atât mai certă, dincolo sau dincoace de cuvinte. Luând contact cu materialitatea spusei, de astă-dată pe cale *tactilă*, cititorul devine apt să recepționeze mesaje altminteri netransmisibile cu mijloacele spunerii:

> O dată ajunşi aici, v-aş sfătui să vă opriți o clipă şi să recapitulați, trecând uşor cu vârfurile celor zece degete de la mâini, cu ochii închişi, peste pagini; scăpați de cuvinte, în pelicula propriei voastre disponibilități, ați afla, poate, lucrurile extrem de importante pe care, oricât aş dori, îmi e cu neputință să vi le comunic (11).[8]

1.3. Procesul respectiv se specifică încă din primul paragraf al cărții:



[8] Cei pe care Gellu Naum i-a onorat vreodată cu anumite confesiuni de atelier vor desluși aici o aluzie la experimentele mediumnice practicate cândva de el însuși, în compania doamnei Lygia.

> Prea multe lucruri ne solicită şi, dat fiind mecanismul echivoc al solicitării, prea multe cuvinte se îngrămădesc să le cuprindă, să le ascundă în labirintul lor inutil şi înşelător – de aceea poate că, pe alocuri, am să spun ce nu trebuia spus; oricum sunt convins că fiecare va medita mai mult asupra surplusurilor lăsând la o parte starea în care plutesc, pe dedesubt, ca un înotător subacvatic, de exemplu.
> Dar mai există şi vuietul acela şi capacitatea fiecăruia de a-l percepe... (7).

Din nou clivajul metaforico-metonimic, din nou obligația alegerii între *res* și *verba*. Lucrurile *ne* solicită, cuvintele *le* solicită: amândouă cu asupra de măsură. Pletoră ce înrâurește deopotrivă enunțarea și enunțul, antrenându-le pe aceeași pantă a excesului. Subiectul primeia spune prea multe, destinatarul celuilalt meditează la ce e de prisos. Avem aici de-a face cu o metonimie falacioasă, acoperind doar suprafața și lăsând „la o parte" dimensiunea adâncimii. Ceea ce garantează scenariul enunțiativ e, în final, tot o metonimie, dar una de gradul al doilea, ca *pars pro toto* a unei metafore escamotate.

Cu condiția să consimțim la o minimă alegorizare, aceasta se lasă totuși *auzită*. E vorba, bineînțeles, de „vuietul acela", pe care fiecare îl percepe cum și cât se pricepe. El vine din stăfundurile „stării" ce susține atât spunerea, cât și spusa.

1.4. Ce este însă această *stare* – nu întru totul explicată și poate chiar inexplicabilă – căreia Gellu Naum îi atașa o atât de mare însemnătate?

Neputându-i da o definiție generală, mă mulțumesc cu una contextuală. În cazul de față, deci, „starea” în cauză pare a fi o dispoziție „antiprozaică” ce răzbate în afară prin numeroasele incizii – de tipul „n-am să-l descriu”, „n-am să insist”, „și așa mai departe” – operate de narator asupra firului narativ, pentru ca, peste o clipă, să-l reînnoade cu un „am să spun doar că”...

Deși constituie hiatusuri de enunțare, asemenea interstiții nu întrerup derularea enunțului. În contextele respective, soluția de continuitate introdusă în text de scriitor – sau „scriptor” – va fi umplută, cu aportul cititorului, pe un palier, să-i zicem, extratextual. Centrată pe un *raccourci* ori o ruptură – relație *in absentia* –, această operațiune e una metaforică; ea funcționează însă metonimic, de vreme ce garantează succesiunea narativă.

Recurgând la un oximoron hermeneutic, aș numi un asemenea efect paradoxal *metonimizarea metaforei*. În el văd reversul metonimiei metaforizate despre care a fost vorba mai înainte. Una compactează enunțarea ca enunț, oferit destinatarului prin văz, auz, pipăit. Cealaltă fluidizează enunțul ca enunțare, lăsând subiectul să plutească într-însa „ca un înotător subacvatic”.

Amândouă reprezintă manifestări ale „funcției poetice”, centrate, precum știm, pe mesajul ca atare (cf. Jakobson, 1960: 353 *sq.*). De aici emană *starea* grație căreia **h***oman*-ul naumian se citește simultan și ca roman, și ca poem.[9]

---

[9] Sau – de ce nu? – ca *po***h***em*, ca să recurgem la ironia antiemfatică a autorului.

1.5. Toate aceste strategii ale spunerii sunt menite să întrupeze spusa. Iar dacă prima este o enunțare „antiprozaică”, atunci – ca să ne amintim de premisele acestui eseu – ea va da corp unui enunț îmbibat de poezia *miraculosului* (*le merveilleux*).[10]

Aproape sinonim cu „suprarealitatea”, conceptul respectiv ocupă o poziție centrală în doctrina și acțiunea suprarealismului. *Et pour cause*: miraculosul înglobează în principiu „tot ceea ce eliberează omul din robia rușinoasă a logicii și-l readuce, cât de cât, pe calea către polul său autentic” (Michel Leiris).

Reflecția teoretică pe această temă – susține o voce critică autorizată (cf. Collani, 2010: 124 *sq*.) – a cunoscut în mare două etape. Una, reprezentată de studiile lui Leiris din anii ’20, se interesează de „concilierea” miraculosului cu modernitatea în toate domeniile, inclusiv – sau mai ales – în cotidian. Cealaltă, inițiată de Pierre Mabille în deceniul următor cu faimoasa antologie *Le miroir du merveilleux* (1940) și fundamentată doctrinar de același în eseul său *Le merveilleux* (1946), e animată de ideea unui mirabil „imanent” omului generic.

---

[10] În acest punct, încă preliminar, trebuie semnalată o problemă de terminologie sau, mai bine zis, de redare a termenului *merveilleux* în limba română. Sub aspect semantic, acesta se acoperă cu românescul *minunat* < *minune* (etimol. **mirio, -onis*) = *merveille*, dar cuvântul respectiv aparține altui registru de limbaj, ceea ce îl face impropriu în context. Am optat pentru *miraculos*/*miracol*, ușor diferit ca sens, dar mai adecvat stilistic și încetățenit în idiomul teoretic românesc; termen pe care îl voi utiliza alternativ cu *quasi* sinonimele lui *fabulos* și *mirabil*.

În *Zenobia* sunt prezente ambele faze. Prima, prin forța lucrurilor, cu precădere în capitolele – să le zicem – citadine ale cărții („Orașul”, „Coridorul”, „Scara”, „Ultima întîlnire a lui Dante cu Beatrice pe o ceașcă de cafea fabricată în Suedia”, „Martorii”); a doua, în capitolul inițial („Mlaștinile”) și în bună parte din cel final („Scândura”), situate în *plein air*. Însă această distribuție „geografică” răspunde mai degrabă unei nevoi de comoditate orientativă. De fapt, cele două variante ale miraculosului se amestecă și hibridează laolaltă.

Cu toate acestea, o distincție mai riguroasă între ele rămâne utilă unei taxonomii tematice.

2. Despre *deixis*: o propunere hermeneutică

Umbând pe urmele *miracolului cotidian*, Gellu Naum e nevoit să țină seama de ambii parametri: deopotrivă de miracol și de cotidian. Și mai ales să țină seama de acele indicii care, dinlăuntrul ficțiunii, trimit la realitatea exterioară ei. Asemenea repere alcătuiesc ceea ce în teoria enunțării se numește *deixis*.[11] Examinându-le, eroul-narator constată „o sărăcie persistentă a fabulosului colectiv”; fapt care dovedește că „acest domeniu fie că se afla într-un moment de impas (...), fie că își mutase pe alte zone, încă obscure, dovezile de manifestare” (43).

Și mai dovedește ceva: sfârșitul iluziilor de conciliere a miraculosului cu epoca modernă. Un fabulos recomandat drept *colectiv* s-ar vrea, de bună seamă, sinonim

[11] De la verbul grec *deiknyo* = a indica.

Poeziei, dat fiind că – de la Lautréamont citire – *La poésie doit être faite par tous* (*Poésies II*). Pe acest deziderat și-au întemeiat suprarealiștii adeziunea la utopia revoluționară menită a „schimba lumea”. Or, când realitatea ieșită din acțiunea colectivă duce la *sărăcirea* fabulosului colectiv, e semn că Poezia se află în divorț cu lumea și cu vremea ei.

2.1. Între puținele piste propriu-zis deictice deschise de *Zenobia,* una din ele e aceea pe care, deloc întâmplător, autorul a înscris-o în chiar exerga cărții:

> *„Și câți eram vii, ne socoteam morți și umblam amețiți...”*
> IOAN DOBRESCU,
> cojocar din mahalaua Bateştii a Bucureştilor,
> oct. 1813 (motto; cursivele autorului).

Citatul e extras din *Cronica* în care sagacele Ioan sin Dobre, țârcovnic și tabac „ot mahala(ua) Bateștea”, dă seama, ca un jurnalist *avant la lettre*, de fapte auzite, văzute și trăite de el însuși în primele trei decenii ale veacului al XIX-lea. Fraza în cauză poartă o simplă dată, „oct(ombrie) 1813”: suficientă însă ca să o recunoaștem drept mărturia unui supraviețuitor al teribilei ciume a lui Caragea.

Deixis explicită dar „paratextuală”[12], ea poate fi textualizată – și contextualizată – printr-un efort hermeneutic. Pornind de la premisa că referința respectivă

[12] *Paratextul* cuprinde titlul, subtitlul, mottoul, notele de subsol etc., adică „semnalele accesorii (…) ce procură textului un anturaj (variabil) şi uneori un comentariu” (Genette, 1982: 9).

își are o rațiune întemeiată, mi se pare legitim să mă întreb în care timpi istorici recenți putem situa ani de sfârșit de lume precum cei de acum două secole? Ipoteza mea, poate hazardată dar totuși plauzibilă, e că în **h***oman*-ul naumian răzbat ecouri din vremea altei „ciume”, politică aceasta[13], când, la fel ca pe vremea celeilalte, chiar și cei vii se socoteau morți și rătăceau ca amețiți prin „vastul cimitir” al cotidianului (cf. 185). Experiențe de viață similare celor pe care le descifrez în filigranul cărții (căci epoca în cauză a fost și a mea) mă fac să cred că acesta poate fi cel mai probabil cadru deictic al *Zenobiei*.

Oricum, ca să evit considerații sterile privind „eroarea intenționalității”, ca și apelul la distincția – subtilă, dar lipsită de utilitate practică – între *intentio auctoris* și *intentio operis*, revendic pentru interpretarea mea drepturile unui *suffisant lecteur*, în ideea că implicarea „lirică” a cititorului, chiar arbitrară, dovedește vitalitatea operei.

2.2. Cel mai evident semn al vremurilor și cel mai lesne de alegorizat în cheie (*quasi*) politică este „*pornografia* monstruoasă” care „dospește în aberațiile bunului-simț comun și, mai ales, în agresivitatea fără precedent a puterilor” (43-44). Omniprezentă, invadatoare, pricinuind și ea o „amețeală” vecină cu moartea, pornografia cu pricina – pe care nu ezit s-o identific drept ideologică – cunoaște, ca orice pornografie, o

---

[13] I-aș zice „ciuma roșie”, dacă această metaforă n-ar purta pecetea prea acuzată a Războiului Rece.

variantă *hard* și alta *soft*. Într-un context precum cel din *Zenobia*, ce adesea se pliază, cel puțin ca ton, pe un scenariu inițiatic, amândouă îl supun pe eroul-narator la probe varii și îi prilejuiesc felurite revelații.

Cea *hard*, de găsit în tomurile epocii – „adevărate urinoare solid construite [...] gata să te înhațe în fălcile lor de lemn" (44) –, constituie o încercare dintre cele mai grele, pe care protagonistul o îndură cu o înverșunare masochistă:

> pe acestea [tomurile cu pricina, V.I.] le citeam cu dârzenie, din scoarță în scoarță, nu scăpam o literă: „dacă am început, trebuie să merg până la capăt", îmi spuneam (44).[14]

Cealaltă variantă, dedusă din lectura presei, e una *soft*, măcar pentru că „îngăduia o oarecare superficialitate, relaxantă de cele mai multe ori". Pe de altă parte, acolo se mai puteau găsi, „scăpate din pornografia inconștient-intenționată a ansamblului", și unele „lucruri și fapte asupra cărora s-ar fi putut medita". De unde posibilitatea alcătuirii unui buletin *ad hoc* din instantanee jurnalistice care, punctează poetul, „oricât ar părea de fragilă înrudirea lor cauzală", făceau totuși parte „din cercurile mai largi ale mișcărilor mele de atunci" (44-45).

Așa cum am anticipat (cf. *supra*: 2.1), buletinul înregistrează – și autorul lui constată – în primul rând

---

[14] Să descifrăm oare aici o pulsiune autopunitivă a autorului, pentru a fi aderat cândva el însuși la ideologia generatoare a „pornografiei" în cauză?

„sărăcia persistentă a fabulosului colectiv”. Ar trebui spus mai degrabă *sărăcirea*, ceea ce înseamnă mai ales degradarea sau, în cel mai bun caz, „camuflarea” misterului (semnalată cândva de Mircea Eliade).[15]

Fenomenul fiind „strîns legat de mutațiile pornografiei mai sus pomenite” (45), e clar de ce simptomele lui însoțesc prezența protagonistului în spațiul citadin, acolo unde suprarealiștii căutau reconcilierea modernității cu mirabilul; și se răresc până la dispariție ori de câte ori el vine – sau re-vine – în contact cu Marele Miracol cosmic, a cărui percepție tot ei au considerat-o de la un moment dat drept imanentă omului.

2.3. Cum e de așteptat, la vreme de „ciumă” dimensiunea principală a vieții o constituie *moartea*. Asumându-mi din nou riscul de a alegoriza datele deictice ale textului, aș zice că și simbolismul thanatic se lasă citit în cheia propusă de mine la începutul paragrafului de față (cf. *supra*: 2.2).

[15] Astfel, evocarea lui Orfeu în avatarul jerpelitului lăutar numit „Irina” se produce în closetul unde naratorul se refugiase de „câineasca hermeneutică a Vizitatoarei” (cf. 162 *sq.*); alchimistul și magul renascentist Agrippa von Nettesheim îi apare protagonistului „în împrejurări și localități diferite (Călărași, Jibou, Câmpulung-Muscel, București), totdeauna sub înfățișarea aceluiași câine răpănos și negru, cu ochi lăcrimoși, extrem de expresivi, și cu un rânjet pe bot, cumplit de uman” (139); „Empedocle-copil” e „un biet puști amărât” care „semăna leit cu mine”, venit să se joace și apoi să-l ia cu el pe Dragoș, perenă – și senilă – întru(chi)pare a morții (63 *sq.*)... Și așa mai departe (cum ar zice autorul).

Dacă admitem, bunăoară, că, prin discreta referire la ciuma lui Caragea, Gellu Naum insinuează paralelisme și analogii cu istoria recentă și trăită – de el, ca și de unii dintre noi –, de ce n-am atribui o aceeași funcționalitate unei aluzii și mai transparente:

> eu citeam ceva despre acea auditoare şi confidentă a străfundurilor, măicuța Mechtilde de Magdebourg, care, cu un mileniu şi ceva în urmă, bântuită de viziuni ale infernului, vestea apropiata *domnie a urii veșnice* (50).

Faptul că aici fragmentului în cauză i se dă o dublă folosință – pe lângă valoarea lui aluzivă, el ilustrează explicit virtuțile divinatorii ale iubirii[16] – nu trebuie să ne mire: din pricini lesne de înțeles, această *deixis* este camuflată cu ajutorul procedurii onirice numite de Freud „deplasare" a accentelor afective (*Verschiebung*).

Tot camuflată, tot oniric – de astă-dată prin „elaborare secundară" (*sekundäre Bearbeitung*) –, e o altă ipostază a morții și a urii. Mă refer la scena în care naratorul, întors în mlaștini după tribulațiile citadine, asistă la năvala oilor: gregare, aluvionare ca „pulberea pământului", ca... rebeliunea maselor. Mânate de „păstori-militari", ele aparţin „Marelui Stăpîn neiertător şi invizibil, căruia nu se putea să-i scape nimic". Dar, ca în *Ferma animalelor* de Orwell, până și în turmă unii

---

[16] Cf.: „Zenobia îmi ghicea gîndurile [...] / «De ce *ură* veșnică» m-a întrebat [...] / «De unde știi?» am spus. / «Ce să știu?» / «Despre Mechtilde...» / «Care Mechtilde?» s-a mirat Zenobia" etc. (50; cursivele autorului).

sunt mai egali ca alții, iar cine nu o știe plătește cu viața.

> Apoi o voce a răsunat de departe, acoperind vacarmul: „Vacile, măăă!... Feriți că le omoară...” Atunci păstorii-militari s-au pornit să scoată alte sunete, alte strigăte, alte chiuituri. (...) Iar oile, înțelegându-i la perfecţie, s-au repezit de-o parte şi de alta a pajiştei, lăsând loc liber.
>
> Pe drumul dinspre pădure venea cireada calmă a vacilor purtându-şi domol ochii umezi şi coarnele ucigătoare (201).[17]

Desigur, moartea în *Zenobia* nu e doar un detaliu al imaginii „politice” deduse prin interpretarea (poate forțată) a datelor deictice. Ea își are propriile-i valențe simbolice ținând, în principiu, de sfera miracolului imanent. Numai că în epoca pornografiei, tocmai această instanță, semantico-simbolică, e mai cu seamă atinsă de sărăcirea fabulosului colectiv. De pildă orașul „martorilor” ar putea deveni, ca în *Odiseea*, scena unui *descensus* oracular *ad inferos*, de unde iscusitul Ulise revenise știind care e drumul spre Itaca... În loc de așa ceva, în amețeala cetății ciumate, viii și morții în devălmășie se strigă unii pe alții, „fiecare din sicriul său” (184).

2.4. O emblemă a devălmășiei respective ar putea fi, spre exemplu, *mortul-viu* Dragoș. De-o materialitate îndoielnică, dacă nu chiar inexistent, el se revelează

[17] O deghizare bucolică a luptei de clasă?

doar simțurilor câtorva (ca domnul Sima, cuplul protagonist și... cam atât), pe care îi alege sau e ales de ei. Naratorului, bunăoară, îi apare pentru întâia dată în locul și momentul întâlnirii lui cu Zenobia:

> în odaia de sus (...) se mai aflau acolo patru persoane, doi bărbaţi tineri şi o fată (...) iar pe o masă lungă, făcută din scânduri groase şi aşezată sub fereastra care dă spre mlaştini, un alt bărbat, mai vârstnic, lungit acolo, pe masă, *părea că doarme sau că e mort sau că e o păpuşă de ceară* (8).

În continuare, va coabita preț de o iarnă cu amanții, în „scorbura" ce le servește drept refugiu; îi va însoți în prima etapă a episodului lor citadin; apoi va dispărea din viața lor în compania unui „Empedocle-copil"[18]; pentru ca în final protagonistul să-l regăsească în același loc și în aceeași postură, semn al închiderii cercului:

> În odaia de sus am dat cu ochii de Dragoş (îl vedeam prin pleoapele închise), dormea cu faţa spre uşă, ghemuit pe o masă albastră, sub fereastra care dădea spre mlaştini (210).

[18] Se pare totuși că reapare la răstimpuri sub chipul unui domn în vârstă: la o înghețată (însoțit tot de un copil!), ca soț al graseiatei doamne Gerda, ba chiar dormind pe o masă („ca să mai prindă consistență"), la depozitul de cherestea al prezumtivului domn Sima... Nemaipunând la socoteală ivirea lui, demult, pe stadion, în fața tânărului „Gellu", în toiul unui meci de rugby (poate de aici senzația de *déjà vu* încercată de erou în prezența lui Dragoș: „Figura lui mi se părea cunoscută dar nu ştiam de unde s-o iau.").

Dragoș va trece prin același proces de degradare a vagilor vestigii de miracol care subzistă în cotidian. Dar parcă și mai acuzat, căci „sărăcia persistentă” aici devine o persistentă inadecvare funcțională și semantică. În postura de personificare a morții, el l-ar putea întruchipa bunăoară pe Thanatos, fratele geamăn și nelipsitul martor al lui Eros; dar în *Zenobia* o atare intruziune e vehement respinsă, ca promiscuă:

> Într-o noapte, i-am simțit respirația în ceafa mea (…) mi-am dat seama că se afla, cine ştie de când, la câțiva centimetri de noi; mai mult ca sigur, clătina din cap şi țopăia acolo, ascultând gunguritul Zenobiei; în plus, poate vedea tot ce vedeam noi în centrul pelicului (...)
> sau, ce era mai grav, se încălzea în cele mai intime cârpe ale noastre.
> „Ascultă, scârnăvie”, i-am spus, „[...] ce cauți tu aici? [...] ia te uită, domnule, ce-i trăzneşte prin minte! Să ne asculte şoaptele de dragoste, să ne spioneze, fără pic de rușine, viziunile! [...] Marş pe masă şi altă dată să nu te mai prind, că-ți rup oasele alea medievale şi le dau lupilor, să le roadă” (25).

Tot ipotetic, Dragoș ar putea fi copilul ce „trebuia să se nască din dragostea mea şi a Zenobiei” (23). Variantă exclusă și aceasta, nu atât ca imposibilă („poate că toți copiii sunt bătrâni”), cât ca fiind de prisos: suficient sieși, absolutul iubirii se poate dispensa de descendență („Noi n-o să ne iubim copilul, nu-i aşa?”)

Bătrânului i se refuză până și aptitudinea sapiențială, presupusă drept proprie senectuții. „Cretin” ori

poate doar „senil” („La vârsta lui, nici nu poate fi altfel”), în loc de înțelepciune posedă experiență, dar și aceea inutilă fiindcă netransmisibilă: „mişcându-se în luminosul întuneric al minții îngropate în sine, ca o tradiție, fără să-şi dea seama ce face şi de ce” (23). Iată rațiunea pentru care nu numai că *nu lasă* el însuși vreun mesaj „cu limbă de moarte”, ci, în plus, se dovedește inapt de a-l primi pe cel ce *i se lasă*:

> „Poate că ne vedem pentru ultima oară”, i-am spus, „poate că nici nu exişti dar tot mai am timp să-ți spun un cuvânt, unul singur, ultimul...”
> I-am spus cuvântul, n-am să-l repet, poate că nu-l mai ştiu, i l-am suflat în nări. El a tresărit, s-a uitat o clipă la mine cu un singur ochi, părea indiferent, poate că nici nu exista (214).[19]

Definibil doar apofatic, prin negație, Dragoș este, aș zice, un simbol „neisprăvit”: unul ce nu ajunge să se închege ca atare. Din cronică insuficiență semantică, apare mereu inoportun și fără noimă, precum inoportună și fără noimă e moartea. Când vine pentru tine, dar mai cu osebire când cineva „îți bagă mortu-n casă”:

> „Domnule Sima”, am spus eu, „de ce naiba mi l-ai adus tocmai mie? De ce nu l-ai dus altcuiva, de ce m-ai pricopsit pe mine cu el?”
> „[…] mi l-au adus și mie alții […]” (23-24).

---

[19] Tot astfel se întâmplă și cu o altă figură sapiențială, domnul Sima, asemuit cândva cu „marii orbi”; în avatarul său (poate postum) de la depozitul de cherestea, unicul adevăr pe care îl are de împărtășit protagonistului e că atunci „când ești foarte bătrân, sau chiar ceva mai devreme, te p... pe tine” (191).

Ca o năpastă iscată din senin, ca molima în vremea lui Caragea Vodă, ca delațiunea în epoca „ciumei” politice...

3. „Mențineam dragostea pe lume”

Tematica inepuizabilă a Marelui Miracol – etern, deși imanent –, din care omul își face parte sieși fiindu-i însuși parte, se regăsește la tot pasul în *Zenobia*. Din paginile cărții s-ar putea chiar extrage o fenomenologie a acestuia. De la cordiala interacțiune a eroului cu ambientul campestru și acvatic la disponibilitatea lui pentru „arheologia mediumnică”; de la „forța de solicitare” a obiectelor la demonia acelorași; de la fantoma caprei bântuind, când vindicativă, când benefică, ostrovul unde se prăpădise „de trai rău” la vocea lui Iason bântuindu-i Măriei coșmarul... – fenomenologia în cauză sporește în amploare prin contrast cu fabulosul cotidian sărăcit de pornografia modernă (cf. *passim*).

Din tot acest proteic repertoriu, mă voi opri la un singur aspect, pe care îl consider esențial. În opera lui Gellu Naum, în general și mai cu seamă în **h***oman*-ul său, mirabilul e funcție de parametrul *amoros*.

3.1. *Zenobia* a fost, de aceea, pusă în paradigmă cu *Nadja* lui Breton, pe criteriul locului central ocupat în ambele de „elementul feminin”, cel care „în cele din urmă face posibilă viziunea lor suprarealä” (cf. Ohrlich, 2006: 213).

Desigur, între cele două scrieri există certe puncte de contact, fie și într-un contrapunct la fel de cert. Nadja și Zenobia sunt nume atribuite eroinelor. Prima și l-a ales ea însăși: *Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement* (Breton, 1998 : 66); cealaltă îl primește în dar de la iubitul ei: „fiindcă nu ştiu cum te cheamă am să te numesc Zenobia” (Naum, 2003: 10). Biografia ambelor pare a începe cu iubirea, dar, dacă prima are totuși antecedente familiale: *Puis elle revient encore à son passé, me parle de son père, de sa mère* (Breton 1998: *loc. cit.*), antecedentele celei de-doua sunt onirice:

> chiar azi noapte am visat că un prieten, un fost coleg de şcoală, nu mai ştiu, mi-a dăruit o haină brodată, trebuia să asist la nunta lui; ei bine, mireasa, care îți semăna leit, mă iubea neînchipuit de mult (...) de altfel, cu câteva nopți înainte, în împrejurări aproape similare (...) o altă fată, nu o mireasă ci una despre care se ştia precis că e mormonă (...) mă iubea şi ea neînchipuit de mult (Naum, 2003: *loc. cit.*).

Amândouă se proiectează la scară mitologică: Nadja asumând roluri explicite, între care ea însăși și autorul ei îl preferă pe cel al Melusinei (Breton, 1998: *passim*); Zenobia e „botezată” după regina-amazoană din Palmyra[20], dar dimensiunea ei mitică se actualizează pe un plan nicidecum anecdotic. Lista mai poate continua și cu alte exemple, însă paralelismul respectiv

---

[20] Cea care, în secolul III d. Hr., ținuse Roma în șah timp de un lustru.

nu ne va duce prea departe, căci două diferențe radicale separă într-olaltă atât operele, cât și pe eroinele acestora.

În epoca *Nadjei*, André Breton resimțea dureros sfâșierea dintre „comunicarea inimilor" și cea a trupurilor, cu frumusețea ei „convulsivă": o dualitate pe care abia în *L'amour fou* (1937) va reuși să o unifice. La Gellu Naum, iubirea începe tocmai din acest punct (sau de dincolo de el), de căutat „între asceză și destrăbălare", pe care Zenobia îl numește „a fi cuminte" (113).

Pe de altă parte, *Nadja* dă seama de fascinația suprarealistă pentru miraculosul citadin și de exultanta căutare a misterului între pliurile modernității. Acest mister anume în *Zenobia* e și „sărac", și sumbru, din motive puse în evidență prin *deixis* (cf. *supra*: 2). Când „Nimeni nu mai știe cât de strălucitoare e iubirea" (189), cuplul naumian are misiunea de a „menține] dragostea pe lume" (24), păstrând ori chiar recuperând imaginea uitată a „iubirii-miracol" (189).

3.2. Mirabilul acestei iubiri se manifestă pe cele mai diverse planuri.

Începând chiar cu începutul, cu declanșarea ei: „firește, am iubit-o *de la prima privire*" (8), întocmai ca în preceptiva dragostei curtenești: *Amor est passio quædam innata procedens ex visione* (Capellanus *online*: *Liber primus,* I.1).

Paradoxala electiune – spontană și prescrisă de un vis premonitoriu – trece drept una dintre temele de bază ale eroticii „romantice". Dacă autorul nu ezită să facă uz de ea, e pentru că vede într-însa un procedeu

„antiprozaic”, de folosit contra așa-zisului „adevăr romanesc”. După René Girard, acesta este „dorința după un al treilea”: îndrăgostitul nu-și alege obiectul dragostei el însuși, ci se simte atras de cel pe care îl posedă sau aspiră a-l poseda un terț: „mediatorul” unei pasiuni de grad secund (Girard, 1972: *passim*). De unde derivă renumitul triunghi erotic: o situație prin excelență romanescă, cu care, implicit, polemizează **h***oman*-ul naumian, nesocotind triangulația și dispersia sentimentului, inclusiv – dacă nu cu precădere – când acestea decurg din medieri.

Chiar când protagoniștii, atrași sau atrăgând, sunt antrenați și-n alte configurații pasionale, acestea nu vor asculta nici ele de principiul dorinței după al treilea. Se poate demonstra, de pildă, că dragostea Măriei pentru „Gellu” n-o emulează pe aceea a Zenobiei: iubit de ambele, el nu este același pentru una și cealaltă. Tot astfel Petru, „cuminte și palid”, se îndrăgostește de Zenobia într-un moment contiguu și în termeni similari iubirii incipiente a lui „Gellu”. Dar, comparând atitudinile respective, înțelegem că nici în acest caz nu poate fi vorba de vreo mediere: obiectul de amândoi dorit diferă în viziunea fiecăruia. Pradă „minciunii romantice” – *dixit* Girard –, Petru o iubește *in abstracto* pe fata anonimă culeasă din mlaștini; numind-o, celălalt o întrupează și identifică, astfel încât *quasi* ficțiunea accede la un adevăr poetic (cf. 10-11).[21]

---

[21] A se vedea, pe de o parte, PETRU: „o iubesc neînchipuit de mult, deşi nici măcar nu ştiu cum o cheamă [...] puţin îmi pasă de numele sau de căsătoriile ei”; și, pe de altă parte, „GELLU”: „fiindcă nu ştiu cum te cheamă am să te numesc Zenobia și trebuie să ştii că te iubesc neînchipuit de mult [...] O cheamă Zeno-

Din contră, dragostea-miracol tinde la compactare și fuziune. Pentru început, iubita adună în sine cele două avataruri („mireasă” și „mormonă”) pe care i le atribuise în vis iubitul, pentru ca, asumându-le și asimilându-le, să i le întoarcă actualizate:

> „E sigur că te iubesc”, mi-a răspuns ea încet, „de altfel, trebuie să ştii că, făcând abstracţie de circumstanţe, te iubesc neînchipuit de mult, în calitate de mireasă a fostului tău coleg de şcoală, deşi nu sunt mormonă, dar asta nu contează, şi aşa mai departe...” (11).

Urmează apoi un fascinant proces de contopire pe care îl parcurg amanții, de la variațiuni literaliste pe marginea metaforei „umăr la umăr” (cf. 16 *sq.*), la variante progresiv tot mai complexe, culminând cu „Zenobia în viața mea”, hieroglifa exactă a fuziunii, trasată de eroină pe întuneric, fără a-și folosi mâinile sau ochii (cf. descrierea figurii, 118 – 119).

Dar și mai fascinant e faptul că din microcosm procesul cu pricina se proiectează în macrocosmos, unind în imanență miracolul amorului cu ritmurile Universului. De pildă, în prima fază a iubirii lor unice și exclusive („noi nu ne-am despărțit niciodată, vă rog să rețineți amănuntul acesta”), amanții vor fi ocrotiți de o prielnică viziune mitologică:

> era în zodia bătrânilor îndrăgostiţi şi i-am văzut plutind pe deasupra noastră pe cei doi bătrâni uri-

bia, dacă vrei să ştii [...] eu o cunosc mai de mult, dinainte de căsătoria fostului meu coleg de şcoală, şi aşa mai departe...” (10-11).

> aşi care, spre toamnă, acoperă cerul; cât au trecut ei, pădurea s-a umplut de gemete şi de mormăituri, ai fi putut jura că tună; apoi s-au dus: noi doi le-am mulțumit pentru cele aflate şi am ieşit, umăr la umăr, pe câmp (16).

În ultima, viziunea se personalizează, fără a înceta să fie mitică: la scară grandioasă, stihiile celeste închipuie pe boltă portretul cuplului din desenul mediumnic al Zenobiei:

> Deasupra, pe cer, de nu ştiu unde, apăruse un norişor alb, avea exact conturul feții mele. Acolo unde ar fi trebuit să-mi fie urechea stângă s-a lipit un alt norişor, ceva mai mic, privea prin mine. Pe urmă s-au contopit amândoi, curgeau unul prin altul ca nişte ape înfrățite (189).

3.3. Refuzând triunghiul amoros ca formă oarecum normală a medierii, *Zenobia* va cunoaște, de voie, de nevoie, varianta perversă a acesteia, pe care am putea-o numi *triunghiul urii*. Când „este rău pe lume”, ca în lumea naumiană expusă ciumei și pornografiei, magnetismul perechii deșteaptă în al treilea nu dorință emulativă, ci mai degrabă dușmănie.

Un astfel de mediator ostil e fără doar și poate Iason, în care cineva vedea „dublet[ul] negativ” al naratorului (Baciu, 2008). Într-o scenă de mare violență, el agresează cuplul constituit sub ochii săi, așa cum mai înainte o agresase pe Zenobia, prinzând de veste despre atracția lui Petru pentru ea.

De altfel ura, prevestită cu secole în urmă de Mechtilde, acum este o ubicuă prezență. Triangulația

ostilității constituie doar unul – și nu cel mai atroce – aspect al ei. Un altul ar putea fi lupii cutreierând pe întinderi dezolate, iar între oameni dând de știre de era bănuielii unanime:

> „Dumneata, domnule Sima, pesemne că eşti un lup şi vrei să deschid ca să tragi cu puşca aia în noi şi pe urmă să ne mănânci" (17-18).[22]

Drept consecință, misiunea cuplului se precizează contextual. Când „este rău pe lume" (cum repeta poetul și în carte, și în afara ei), iubirea crește din *împotrivire*: împresurați de semnele dezastrului, îndrăgostiții, pentru a menține dragostea pe lume, trebuie să păstreze pe lume... chiar lumea.

La rândul ei, această împotrivire se va specifica drept *mântuire*. Mai întâi într-o imanență extraumană, însă vădit propice omului. Să ne amintim de episodul în care eroul, nimerind „într-un cerc de ostilitate dezlănțuită", este salvat de un bolovan „urât, negru, respingător" ce zăcea pe câmpie. Acela, asemenea Mielului *qui tollet pecata mundi*,

> a tras asupra lui toate blestemele, toată ostilitatea cercului, m-a iubit, s-a ghemuit, s-a înnegrit şi mai tare şi a pleznit, încordându-se parcă şi răbdând chinul, pentru mine, pentru întreaga lume, pentru tot pământul aflat în primejdie (14).

---

[22] Exemplu pe cât de caracteristic pentru atmosfera înveninată a vremilor de ciumă, pe atât de nedrept, căci domnul Sima e unul din puținele personaje care-i tratează cordial pe îndrăgostiți, încercând chiar să le dea o mână de ajutor și o minimă protecție.

Apoi, în circumstanțe similare, umila ipostază a Marelui Miracol se repetă la scară omenească. Față cu „josnica brutalitate" a lui Iason, ce amenința să-l cuprindă și pe „Gellu" („simțeam cum creşte în mine dorința de a-i crăpa capul cu barda"), Zenobia, precum bolovanul cristic, „s-a ghemuit pe podea şi a început să absoarbă [...] să se înnegrească, ba chiar, pe alocuri, să pleznească parcă pe sub fâşia de plastic cu care era acoperită" (14-15).[23]

3.4. Iubirea-împotrivire, iubirea-mântuire au în *Zenobia* un loc privilegiat, un „cronotop" (cum ar zice Bahtin) unde se înfăptuiește sinteza lor definitivă. Acest sălaș simbolic e „scorbura" în care se adăpostesc amanții, la bine și la rău:

> Am dus-o pe Zenobia în scobitura digului şi am viermuit acolo, nu ştiu cât timp, fără să ne spunem o vorbă, întinşi umăr la umăr, cu fețele sprijinite de pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste şi ne lipiserăm unul de altul, în beznă, iar dincolo de noi se întindea pelicula care ne cuprinde pe toți, ca o amibă ascunsă în fiecare dintre noi

[23] Scena are și un fel de sechelă, o explicație finală între „Gellu" și Iason. Cel din urmă vorbind din coșmarul Măriei, scena ar putea fi privită de asemenea ca un exorcism. Neconcludentă explicația, căci singura ei încheiere e detaliul grotesc, cu pantalonii închiși la spate ai eroului. Neizbutit și exorcismul, căci, nefiind îndrăgostit de victimă, protagonistul nu are puteri de „absorbție". Chiar dacă, la un moment dat, posesia malefică încetează, amenințări cumplite o pândesc în continuare pe Măria: „Promite-mi că Iason n-o să afle niciodată despre convorbirea voastră [...] dacă află e în stare să mă ucidă..." (125).

> (...) venise iarna, o iarnă grea, cu viscole şi cu troiene de zăpadă, pământul și crengile uscate din scorbură foşneau stins, apa din groapă abia dacă se înfiora când ne apropiam tremurătoarele buze de suprafața ei, numai, din când în când, se auzea de afară, din lume, câte un urlet (16-18).

Matrice, mormânt și pat nupțial, acel precar refugiu vegetal aduce tot mai mult cu grota hypogee din Marile Misterii. Acolo, vegetalizați și ei, îndrăgostiții țin efectiv pe lume dragostea și lumea pentru dragoste.

Ca grânele ascunse la vremuri de restriște spre a fi însămânțate în primăveri senine. Ca dinamita clandestină făgăduind explozii libertare.

Naumiana (IV)

Apele, visul și traversarea

(de la Gellu Naum la Virgil Mazilescu)

1. Retorica visului, adică Poezia

În pofida amplificărilor mai vechi și mai noi ale registrului ei semantic și epistemologic, Retorica nu a încetat nicio clipă să fie o *artă a persuasiunii*, a cărei utilitate e un adevăr axiomatic în ordinea generală a limbajului. Pe de altă parte, nu există un limbaj particular care să aibă atâta nevoie de resursele ei persuasive ca *limbajul visului.* Pentru a înțelege natura – biunivocă – a acestui raport, trebuie să vedem cum cele două concepte își ies unul altuia în întâmpinare, configurând astfel un teritoriu comun, un *fundamentum comparationis.*

Retorica, se zice, posedă o anumită afinitate cu minciuna. Dar și nuanțe modulate în chip distinct: în vreme ce ultima este fără doar și poate imorală (deși există și minciuni inocente, involuntare sau cu bună intenție), cealaltă, „tehnic" vorbind, este *a-morală*. În speță, ea se poate pune cu egal succes atât în serviciul unor scopuri înalte, cât și în al altora de-a dreptul ignobile (ceea ce, desigur, o face suspectă în ochii moraliștilor de toate soiurile). O asemenea „iresponsabilă" autonomie îi este recunoscută doar Poeziei, și nu e de

mirare că Platon – și/sau *alter ego*-ul său, Socrate – au început prin a-i înfiera pe retorii sofiști (a se vedea *Gorgias, Cratyl*, *Fedru...*) și au sfârșit prin a-i izgoni pe poeți din Cetate, punând astfel bazele celei dintâi utopii (sau mai degrabă distopii) totalitare din istoria ideilor.

La rândul său, visul se proiectează pe un fundal psihic inconștient, aflat *dincoace* de Bine și de Rău. Rațiunea constă în faptul că fundalul respectiv este, pe de-o parte, anterior dihotomiei în cauză[1], iar pe de alta, de o radicală *alteritate* în atingere nemijlocită cu sacrul, pe care o voce autorizată îl definește tocmai drept „cu totul altul" – *das ganz anderes* (Otto, 1929: 46 *sq.*). Pentru a putea însă da glas indicibilului și neasemănătorului (să-i zicem) „divin"[2], visul nu are altă soluție decât să-l exprime în termenii „profani" ai similarului. Astfel, se aseamănă și el – e drept că prin simetrie inversă – verbului poetic, care nicicând nu vorbește de lucruri mai diferite ca atunci când vorbește despre familiarele aceasta și aceea (cf. Paz, 1973: 190 *sq.*). În acest scop, visul trebuie să devină retoricește *convingător*: fie din nevoia vitală de a oculta insuportabilul *mysterium tremendum,* fie, dimpotrivă, din aceea de a dezvălui (ca în coșmaruri) pulsiunile autopunitive ale inconștientului.

---

[1] Aceasta fiind de resortul Supraeului, adică al conștiinței.

[2] A se avea însă în vedere că, în original, conceptul respectiv este denumit de către autor *das Heilige* (ceea ce s-ar traduce mai degrabă prin *sanctitate* sau *sfințenie*) și – mai specific – *das Numinös*, adică *numinosul* < lat. *numen* (= *divinul*).

Ba mai mult: „travaliul visului” (*Traumarbeit*), așa cum îl descrie Freud[3], e de natură propriu-zis retorică, dat fiind că trei din cele patru operațiuni care îl alcătuiesc (se) proiectează (în) tot atâtea figuri de limbaj: *metafora* pentru „condensare” (*Verdichtung*), *metonimia* și/sau *sinecdoca* – formă miniaturizată a metonimiei – pentru „deplasare” (*Verschiebung*) și *prozopopeea* sau *personificarea* pentru „reprezentabilitate” (*Darstellbarkeit*), numită și „dramatizare”. Luate împreună, cele trei operațiuni onirice participă la procesul inconștient prin care energia psihică e stimulată să aleagă drumuri ocolitoare, eschivând piedicile ori rezistențele ivite în calea ei. Freud numește procedura cu pricina *Bahnung* (rom. „facilitare”), noțiune pentru care psihanaliștii francezi preferă termenul *frayage*, de la verbul (*se*) *frayer* – spre ex. *son chemin* –, provenit la rândul său din latinescul (*ef*)*fringere*. Or, privită în perspectivă retorică, deci ca un soi de efracție semantică, procedura în cauză nu e decât arta de a vorbi „pe ocolite” (circumlocuțiunea, eufemismul, aluzia sau eludarea) la care Poezia a recurs dintotdeauna, de câte ori și-a propus a pune în rezervă, a amâna, a

---

[3] „aceste diverse idei (= conținutul latent) sunt condensate, accentele lor afective sunt deplasate, ansamblul lor este apoi transformat în imagini vizuale, adică dramatizat, și în final este completat prin elaborare secundară, devenind astfel incomprehensibil (pentru conștiință)” (Freud, 1963: 101; traducerea și adaosurile între croșete îmi aparțin). În afara acestui citat strict necesar, voi căuta să evit trimiterile prea dese și fastidioase la diversele scrieri freudiene. Drept care apelez la cel mai autorizat *Vocabular al psihanalizei* (Laplanche & Pontalis, 1994: *passim*), de unde extrag terminologia utilizată aici.

devia expresia directă, configurând astfel, în inima limbajului, un domeniu rezervat travaliului de scriitură.

Pornind de la aversiunea lor comună față de orice gen de instrumentalizare utilitară, onirismul și retorica își dau întâlnire pe terenul *Poeziei*: aceasta fiind baza de comparație a ambelor, pe care o căutam încă de la începutul paginilor de față. Dar, ca așa ceva să se justifice întru totul, mai e nevoie ca principiul respectiv să fie demonstrat și din punctul de vedere al Poeziei.

În primul rând trebuie spus că poemul în sine, ca obiect al scriiturii/lecturii, este rezultatul unui proces de „elaborare secundară" (*sekundäre Bearbeitung*). Corpul textual – ca și cel al visului – poartă înscrise vizibil „urmele" (*die Spuren*) celei de-a patra operațiuni a travaliului oniric, prin care materialul inconștient, deja prelucrat prin condensare, deplasare și dramatizare (adică, retoric vorbind, prin metaforă, metonimie și prozopopee), este supus unei ultime reorganizări, în urma căreia se constituie ca o structură manifestă relativ coerentă. În al doilea rând, poemul se naște în sânul unui cod retoric (colectiv) – numit de Roland Barthes chiar *écriture* (1953: *passim*). Exercitând asupra ei o subtilă subversiune, discursul poetic se va diferenția de aceasta din urmă, ca *stil* (individual). În acest scop, poezia modernă – mai ales în etapele ei de culme, care sunt romantismul și suprarealismul – va apela cu bună știință la resursele onirismului și ale psihismului extrarațional, în genere.

Din tabloul schițat până aici, lipsește imaginea verigii intermediare ce conciliază tensiunea (totuși) existentă între caracterul inconștient al retoricii visu-

lui și raționalitatea travaliului scriptural și/sau a demersului stilistic. Aici, activitatea onirică dobândește o nouă formă și materie, devenind *reverie* „elementară” (adică centrată pe cele patru „stihii” ale Universului). Într-o topică psihologică alta decât cea freudiană, reveria se situează „într-o zonă mai puțin profundă decât aceea unde se desfășoară instinctele primitive”, ocupând, după Gaston Bachelard (1967: 26), palierul *imaginarului*. Tot la acest nivel are loc integrarea datelor raționale ale Psihei cu cele iraționale, care primește diverse denumiri în diversele școli psihanalitice.[4]

Ținând deci seama de toți acești parametri și de interacțiunea lor, aș zice că poemul se constituie într-o stratificare dinamică de tip *transformațional-generativ*.[5] În cadrul ei, conținuturile latente de natură onirică joacă rolul unui *genotext* (al unei „structuri de adâncime”), iar reveria imaginară în jurul lumii elementare ori al unui element predilect furnizează *regulile de transformare* cu ajutorul cărora, prin elaborare secundară, este generat *fenotextul* („structura de suprafață”), ca produs provizoriu-finit al travaliului de textualizare poetică.[6]

---

[4] De exemplu Jung o numește „procesul de individuație” (*Individuationsprozess*).

[5] Luându-mi, desigur, destule libertăți față de modelul lingvistic, care nu poate și nici nu trebuie să fie decât o unealtă sau un punct de pornire „metaforic” pentru discursul critic și hermeneutic.

[6] Conceptele de „structură de adâncime” (*deep structure*) și „de suprafață” (*low structure*) provin din teoria chomskiană; „genotextul” (*génotexte*) și „fenotextul” (*phénotexte*) aparțin Juliei Kristeva (1968: *passim*).

În continuare, voi încerca să-mi supun ipotezele teoretice de mai sus la proba aplicativă a lecturii paralele (și uneori încrucișate) a poemelor „Caron” de Gellu Naum și „alexandria (cântecul poetului)” de Virgil Mazilescu.

Încep prin a-mi situa alegerea în cadrele istorico-literare românești.

2. Contexte la o dublă lectură

Răstimpul unei generații – aproximativ trei decenii – se întinde între data nașterii primului (1915) și a celui de-al doilea (1942); unul de doar șaptesprezece ani (și, vai, cu reperele inversate!) desparte dispariția timpurie a lui Virgil Mazilescu (1984) de stingerea aureolată de o faimoasă senectute a celuilalt (2001).

Îndeobște, numele lui Gellu Naum este raportat la *grupul suprarealist bucureștean*, cunoscut și ca „a doua avangardă românească” (1944-1948), a cărei spectaculoasă și meteorică ecloziune stârnise în epocă entuziasmul lui André Breton.[7] Cu trecerea anilor, poetul s-a îndepărtat, desigur, de premisele „ortodoxe” ale suprarealismului în genere și ale celui românesc în particular. Nu și-a renegat însă rădăcinile avangardiste ale atitudinii sale față de viață și de Poezie, ci le-a rămas credincios până la capătul traiectoriei sale creatoare (cf. *supra*: „Naumiana” I – II – III).

Virgil Mazilescu, pe de altă parte, trece drept una dintre cele mai notabile voci poetice între *onirici*, tipică

[7] În *Devant le rideau* (1947), un bilanț al suprarealismului la sfârșitul Războiului Mondial.

și efemeră grupare de neoavangardă (care e de fapt o postavangardă), activă în România în a doua jumătate a anilor șaizeci.[8]

Între cei doi nu e greu de stabilit o filiație. Pentru început la nivelul scriiturii (sau al retoricii colective): în luările de poziție, manifestele și eseurile teoretice pe care „oniricii" au apucat să le publice în jurul lui 1968, un termen constant de referință – fie și, uneori, polemic – a fost pentru ei suprarelismul, în general, și suprarealismul românesc, în particular. Mai apoi, pe palierul stilistic (individual), în substanța și forma poeziei lui Mazilescu, mulți au recunoscut, începând cu el însuși, lecția bine asimilată a lui Gellu Naum.

---

[8] Constituit pe la 1964 și animat de prozatorul Dumitru Țepeneag (n. 1937) și poetul Leonid Dimov (1926-1987), „onirismul estetic" a aglutinat în jurul nucleului inițial poeți precum, desigur, Dimov și Mazilescu, alături de Emil Brumaru (n. 1938), Vintilă Ivănceanu (1940-2008), Daniel Turcea (1945-1979) ori Sebastian Reichmann (n. 1947), dar și naratori, începând cu Țepeneag și continuând cu Sorin Titel (1935-1985), Florin Gabrea (n. 1943), Virgil Tănase (n. 1945) și, din nou, Ivănceanu (ca autor a trei romane). Activitatea acestora a atins apogeul în jurul lui 1968, dar tot atunci a început și declinul mișcării, datorat nu atât tendinței spre dispersiune proprie unor asemenea grupuscule, cât brutalei intruziuni a factorului politic totalitar. „Onirismul" a fost dur atacat de oficialitate, mai întâi în cadrul campaniei de intimidare a tineretului intelectual după agitațiile studențești din București, în ajunul Crăciunului 1968, și apoi definitiv lichidat cu prilejul turnurii neostaliniste inițiate de regim cu „Tezele din iulie" 1971. Odată risipit grupul ca atare, mulți dintre membrii săi au fost nevoiți să emigreze, iar alții, rămași în țară, au ales „exilul interior". Între aceștia și Virgil Mazilescu care, la numai 42 de ani, a sucombat unei boeme autodistructive. El o numea „sinucidere lentă".

Dincolo însă de contextul istorico-literar schițat mai devreme, opțiunea mea de a-i pune în paralel se sprijină și pe considerente tipologice, care merită un examen mai detaliat.

După părerea mea, în perioada postbelică a culturii românești – adică, să zicem, în a doua jumătate a secolului XX – se pot desluși numeroase simptome ale „situației postmoderne”. Îndeosebi în artă și literatură, diversele coduri retorice și modalități stilistice se succed unele altora cu o asemenea repeziciune, încât schimbarea nu mai poate fi percepută și toate coexistă *hic et nunc*. Aceasta înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, eclipsa întregii dinamici a istoriei moderne, proiectate spre viitor, iar în domeniul artistic centrate pe „tradiția rupturii” (cf. Paz, 1974_2: *passim*).

În acest nou context, s-ar zice că înflorirea suprarealismului românesc incuba *încă de atunci* crepusculul avangardelor. Procesul continuă și se consumă însă abia în postavangardismul explicit din unele texte teoretice ale oniricilor, sincroni, din acest punct de vedere, cu estetica și ideologia de nuanță postmodernă a momentului *soixantehuitard*. În fine, paralelismul celor doi poeți, ba chiar și al poemelor de analizat, se justifică și punctual, într-un al treilea context, ținând de reveria elementară. În particular, este vorba de „complexul lui Caron” (cf. Bachelard, 1974: 97-150), ce colonizează imaginarul amândurora și din al cărui tratament specific vom putea extrage (nădăjduiesc) o imagine cât de cât exactă a practicii textuale a fiecăruia.

3. „Caron” (Naum, 1974: 157-158)

Eu îmi făceam datoria mea salutam și dădeam onorul
salutam blonda aceea încîntătoare
nimeni nu știa toți visau frumos o răpeau și o salvau frumos
femeile erau ușor agitate îi luau locul
ceilalți le salvau pe rînd le treceau în Antile cu bacul
eu le dădeam onorul le salutam le salvam

o doamnă cu șapcă îmi făcea semne cu șapca
să mă dezlipesc de perete să mă lipesc de scaunul ei

aș fi fumat o țigare un kierkegaard cu șapcă o răpea pe doamna aceea
el le răpea pe toate și le trecea în Antile (*erau ușoare pe bacuri*)
cîțiva îi luau locul și le îmbrățișau pe bacuri
eu le dădeam onorul îmi făceam datoria mea îi salutam
erau prea multe faruri pentru o singură stradă pentru o singură femeie
ceilalți o împușcau pe o singură stradă
urlau de melancolie și le salvau pe toate

era o plictiseală imensă un refuz total
nimeni nu mai vroia toți vroiau toți treceau cu bacul
era loc și pentru unu și pentru toți
aș fi fumat o țigare fiecare ar fi murit
toți pentru blonda aceea toți pentru una una pentru toți
era un zgomot uriaș toți chiuiau
nimeni nu mai vroia și o liniște adâncă a umplut deodată apa
toți s-au retras în bacuri fiecare cu blonda aceea și au pornit
eu le dădeam onorul îi salutam le salvam

Datat 1942, „Caron” aparține perioadei propriu-zis suprarealiste a autorului. De aceea, mi se pare potrivit ca, înainte de abordarea analitică a textului, să trec în revistă unele idei din zestrea teoretică a acestei „a doua avangarde” românești, îndeosebi concepțiile interesante și originale elaborate în cadrul ei pe tema visului.

3.1. Deși publicate după 1944, sub semnătura unuia sau altuia dintre membrii grupului bucureștean, eseurile și manifestele lor sunt fără îndoială rodul unei gândiri colective anterioare, de descoperit în latența ei dedesubtul codului retoric în care – și uneori față de care – expresia individuală se străduia să-și proiecteze diferențele specifice.

Acest suprarealism târziu contemplă cu „exasperare” prăpastia ce separă realitatea exterioară de cea lăuntrică. În căutarea unui acord nemijlocit între cele două lumi, sunt propuse diverse soluții, de la așa-numita *connaissance par la méconnaissance* (formulă aplaudată de Breton) și adoptarea unei posturi radical „non œdipiene”, până la inventarea de „noi dorinți”, la „erotizarea nelimitată a proletariatului” ș.a.m.d. Toate laolaltă sau una câte una, aceste idei sunt animate de sentimentul postmodern al pierderii încrederii în viitor, ca mit al modernității, și de aspirația ca din dinamica „rupturistă” a avangardei să ia naștere o realitate diferită *în prezentul imediat*.

În acest cadru, visul are de jucat un rol foarte important, cu condiția ca, în prealabil, să fie epurat de

„rămășițele diurne [...] conservate prin memorie” (Luca & Trost, 1983: 634). Această sarcină și-a asumat-o D. Trost (unul dintre semnatarii manifestului citat anterior), într-un scurt și intens eseu pe care doar momentul neprielnic al apariției și circulația sa restrânsă în epocă l-au împiedicat să dobândească audiența meritată.

Autorul supune onirologia freudiană unei critici fertile, începând prin a contesta *la prétendue découverte d'un contenu latent à fonction érotique, auquel on advient par le rituel de l'association mnésique*. Concepție profund eronată, căci, constituind un *détour rationnel*, ea ne ascunde caracterul integral erotic al *tuturor* imaginilor visului ca atare. Astfel, în chiar centrul travaliului de interpretare se instalează aceleași mecanisme ale represiunii care, la nivelul travaliului oniric, ne împiedică să percepem *la véritable portée des images qui se déroulent* (cf. Trost, 1983: 482-483).

Alternativ, teoreticianul român propune un model al visului care anulează dihotomia dintre conținutul latent și cel manifest, grație unui soi de aplatizare a suprafeței și adâncimii. Imaginea onirică devine astfel expresia directă a inconștientului, dar a unui inconștient ce tinde să atingă pragul conștientului și astfel iese în întâmpinarea conștiinței care, la rândul ei, năzuiește să-și incorporeze inconștientul. Rezultatul acestei apropieri reciproce este o instanță psihică nouă și specifică: *la surconscience* (Trost, *loc. cit.*: 487). Echivalent *sui generis* al Sinelui (*das Selbst*), ea nu este însă produsul vreunui proces de sinteză (ca de pildă

„individuația” jungiană), ci – subliniază cu tărie autorul – al mecanismelor mai violente și virulente ale „negației reciproce” (sau „negării negației”). Teza mea e că totuși, în cazul de față, schema și terminologia hegeliano-marxistă sunt mai puțin pertinente decât raportarea Supraconștiinței la *metaironie*: un tipic proces postmodern care, după Octavio Paz, pune în comunicare opusele fără a le căuta coincidența, ci păstrându-le nealterată identitatea, prin suspendarea judecăților de valoare (cf. Paz, 1974_2: *passim*).

Spre a atinge țelul respectiv, strategia psihanalitică decantează și separă straturile diferite ca origine și compoziție ale refulării și astfel, dacă nu o poate suprima întru totul, o deconstruiește. La capăt de drum, subzistă prin urmare un ultim „rest diurn” – *L'unité de l'activité mentale, foncièrement inexpugnable, ressent amèrement cette opposition arbitraire de la vie et du rêve* (Trost, *loc. cit.*: 488) – ce proiectează cu urgență sporită „exasperata” necesitate a negării sale.

O asemenea logică dihotomică i se pare suspectă și sterilă lui Gellu Naum care, polemizând cu „non œdipienii” (Luca și Trost), îi califica undeva drept „inventatori de banderole” și „polițiști al visului” (cf. Naum, 1945: *passim*). Mai consecvent și mai radical în efortul de a depăși ortodoxia avangardistă, poetul avertiza încă din acea perioadă contra capcanei lui „pentru sau contra”. Falsele alternative, precum aceea pe care se sprijină dezideratul unui onirism chimic pur, i se par niște „uniforme cretinizate”, ce „schilodesc” obiectul (adică realitatea); dimpotrivă, susține

el (1983: 619), „A cunoaște obiectul nu însemnează a-l îngloba într-unul sau altul dintre aceste raporturi. A-l cunoaște înseamnă a-l elibera”. Pe această linie, Gellu Naum (cum se confesa pe la începutul anilor ’80) pornise și el în căutarea unei Supraconștiințe, din perspectiva căreia atât domeniul oniric, cât și cel diurn să poată comunica într-olaltă (de o manieră, am zice astăzi, „metaironică”). Terenul interacțiunii și al dialogului lor este misterul, în speță „obiectul mister”: acela căruia „i-am găsit un sens după dorința mea”, punând astfel în evidență „egala forță a dorinței în această cursă nebună a cunoașterii” (*ibid.*: 620).

În pofida discrepanțelor – câtuși de puțin neglijabile – înregistrate mai sus, Gellu Naum coincide cu Trost în cel puțin un punct nevralgic. Pentru poet, obiectul-mister, eliberat de „puterea obiceiului”, devine „obiectul *pur și simplu același*” (*ibid.*), cu toate că – sau tocmai pentru că – el poate fi întâlnit în multiple ipostaze („prin locurile cele mai întunecoase, cele mai bătute de vânturi”). Din rațiuni similare, Trost prescrie o metodă (să-i zicem) tautologică de abordare a visului, în literalitatea lui identitară (*le même du même*!), adică „printr-o eternă reîntoarcere la sine, care să antreneze rând pe rând straturi tot mai vaste ale realității”. Concluzia finală a eseului trostian, la care va fi subscris fără doar și poate și Gellu Naum, este că: *Pareille identification infinie, qui commence avec le cristal, étant propre au mode poétique, seule la considération poétique du rêve est objective et scientifique* (Trost, *loc. cit.*: 487).

3.2. O asemenea onirologie are numeroase consecințe de ordin retoric, atrăgând după sine modificări și mutații în activitatea textuală și în suportul psihologic al acesteia.

Mai concret, aplatizarea nivelelor visului din modelul lui Trost potențează dimensiunea metaforică a condensării (*Verdichtung*) din cel freudian, iar în poemul de care ne ocupăm aici face din ea principiul structurant al întregului text. Acesta este un proces metaironic, care exclude disjuncția („pentru sau contra"), implicând în schimb coprezența contrariilor. Supraconștiința, bunăoară, instalată la nivelul imaginarului, găzduiește în sânul ei atât *misterul*, cât și *reveria*, în chip (să zicem) de „oximoron funcțional", căci primul nu e *nici* vis, *nici* veghe, iar cealaltă e *și* vis, *și* veghe. Tensiunea (neconflictuală) dintre cei doi poli are funcția de a șterge opoziția dintre diurn și nocturn, împrumutându-le geometria variabilă a dorinței. Pe de altă parte, aceeași aplatizare aduce pe un singur plan structura de adâncime și pe cea de suprafață, adică genotextul și fenotextul. Drept urmare, mecanismele transformațional-generative care, în limbaj, operau pe verticală sunt transferate acum pe orizontala dintre mister și reverie. Astfel, procesul de textualizare (care, să nu uităm, e echivalentul elaborării secundare din travaliul visului) va deveni tranziția, tot orizontală, de la scriitura (colectivă) la stilul (individual) centrat pe sine însuși, precum mesajul poetic (după Jakobson) sau cel oniric (după Trost).

Specificând cele de mai sus, trebuie adăugat că decorul imaginar al scenariului respectiv este modelat

în poemul de față de elementul acvatic. În continuare vom vedea că, în plan tematic, asta se traduce în motivul *traversării*, încadrat de un „complex de cultură" (cum ar zice Bachelard), și anume (repet) *complexul lui Caron*.[9]

Privită din punctul respectiv de vedere, traversarea înseamnă transformarea (stilistică) a datelor (retorice) clasice ale mitului. Acestea constituie un genotext (sau structură de adâncime) ale cărui elemente componente într-o primă fază sunt dezagregate, iar apoi recompuse după legile dorinței, din aceasta rezultând – în chip de fenotext sau structură de suprafață – noul obiect-mister, adică obiectul „pur și simplu același".

Procesul respectiv cuprinde o deplasare *stricto sensu* onirică a accentelor semantice și afective, combinată pe alocuri cu condensarea diverselor simptome într-un singur sindrom și, desigur, cu reprezentarea lor dramatizată. Uneori avem de-a face cu contrastul parodic la mitemele cunoscute: *erau* ușoare *pe bacuri* (v. 10), de exemplu, e antifraza tradiției potrivit căreia sufletele necorporale păstrează greutatea trupurilor. Alteori dramatizarea onirică alterează scenariile mitologice.

---

[9] Tema în cauză nu este o prezență fortuită la Gellu Naum. Începând cu „Caron" (1942), ea apare tot mai frecvent, în diverse variante, și în etapele ulterioare ale poeziei naumiene. Iată, de pildă, în poemul „Partea cealaltă", din volumul cu același titlu (PC: 47), contextul e unul sapiențial, iar ținta „traversării" pare a fi entitatea spirituală numită în filosofia budistă *Prajña pāramitā*, „Suprema înțelepciune de pe *celălalt mal*".

Astfel, în câteva dintre ele, diverși Caroni recurg la șiretlicuri spre a face pe câte un trecător naiv să le ia locul și să preia funebra lor trudă. Aici însă, unde *o doamnă cu șapcă îmi făcea semne cu șapca/să mă dezlipesc de perete să mă lipesc de scaunul ei* (vv. 7-8), cel ispitit este Caron, iar ispititoarea, una dintre „ceilalți" (morții?). Deplasarea poate fi și metonimică: de la blonda *aceea încântătoare* (v. 2) la *o doamnă cu* șapcă (v. 7) și din nou la *blonda aceea* (vv. 20, 23), adică de la părul (natural) la acoperământul (artificial) – între care există totuși contiguitate fizică. În plus, în acest du-te-vino, condensarea aglutinează la complexul lui Caron pe acela „al Ofeliei", bazat pe o reverie ce identifică apa cu podoaba capilară feminină (cf. Bachelard, *op. cit.*: 109 *sq.*).

Efectul principal al retoricii onirice este însă deconstrucția semnificației letale a mitului. Desigur – ca să cităm aforismul unui folclorist francez din secolul al XIX-lea – *Sans Caron, pas d'enfer possible* (*apud* Bachelard, 1974: 105). Dar nici cu el, pare a ne spune Gellu Naum. În poemul său, sinistrul luntraș nu e decât un subiect pasiv, executând un balet mecanic stereotip: *Eu îmi făceam datoria mea salutam și dădeam onorul* (vv. 1, 6, 12, 24), iar în rest cedând inițiativa „celorlalți". Ambarcațiunea funebră devine un banal „bac" (ba chiar mai multe), iar pe țărmul dimpotrivă se află nu întunecata împărăție a lui Pluton, ci însoritele „Antile". În fine, navigația mortuară – constând din repetate „răpiri" și „salvări" – seamănă cu un zgomotos joc de-a hoții și vardiștii (vezi și *erau prea multe faruri pentru*

o singură stradă pentru o singură femeie/ ceilalți o împușcau pe o singură stradă: vv. 13-14).

Intenția transparentă a acestui tratament în răspăr este aceea de a persifla complexul cultural cu pricina. Căci nu numai conținuturile înalte și solemne fac parte din el, ci și „mitologia școlară”, cu „elenismul [ei] de doi bani” (Bachelard, *op. cit.*: 57, 58), al cărui sublim derizoriu îi trezește Carontelui anonim gânduri de licean plictisit – *aș fi fumat o țigare* (vv. 9, 19) –, când nu-l duce la constatarea explicită: *era o plictiseală imensă, un refuz total* (v. 17).

În cele din urmă, demi(s)tificarea mitului ne dezvăluie sensul fundamental al acestuia: eufemizarea faptului inacceptabil al extincției individuale. Chiar imaginea decesului ca voiaj țintea în direcția respectivă. Cu atât mai mult, jocul prin care și-l reprezintă suprarealistul român este o negație „voioasă” a morții și un da spus vieții.

Sintetizând cele de până aici, aș zice că deplasarea (descompunerea mitului în părțile lui componente și reconstruirea acestuia „după dorința mea”) și condensarea (semnificația metaforică atribuită noii structuri) confluează într-o operațiune de dramatizare *lato sensu*, adică remit complexul de cultură la un scenariu narativ reprezentabil (jocul), ce constituie modificarea/transformarea primului. Odată constituit scenariul respectiv, se pot identifica în el și efectele dramatizării într-un sens mai restrâns, în speță retoric (prozopopeea). Este vorba de anumite funcții – sau „roluri” – activate prin *personificare* (asta înseamnă pe

românește termenul grecesc), rezultatul fiind apariția unor „actanți” individuali sau *dramatis personæ.* Într-o primă instanță, „distribuția” cu pricina se sprijină pe un raport care e o „articulație semică” (Greimas):

Eu	*versus*	„ceilalți”
—	activ	+

Dar, la un examen mai atent, vedem că la fiecare pol actanțial au loc diferențieri funcționale mai rafinate, generând variante specifice ale rolurilor respective.

În primul, un subiect actanțial la persoana întâi, care execută o sucesiune de gesturi fără vreo legătură aparentă cu scenariul ludic: *Eu îmi făceam datoria mea salutam și dădeam onorul* (v. 1), adoptă, tot aparent, postura pasivă a „spectatorului”. Totuși, a-l limita la acest rol este o interpretare reducționistă care (în termenii lui Trost) ne ascunde „adevărata rază de acțiune” a imaginii. Pentru a corecta o atare raționalizare falacioasă, vom porni de la un calambur tipic oniric și perfect verosimil în context: spectatorul e de fapt un *ec*-specta-*tor*, iar expectativa lui introduce în text parametrul dorință, ce reprezintă principala funcție modificatoare (tranformatoare și generatoare) activă în procesul textualizării. În noua variantă, Eul va juca, deci, rolul unui subiect dori-*tor.* Contextul ne furnizează și o primă idee despre obiectul dorinței: *blonda aceea încântătoare* (v. 2). Mai departe însă, adevărata „rază de acțiune” a motivului dorinței ni se dezvăluie în cadrul complexului de cultură, ca sistem de referință al poemului. În mitul carontic, luntrașul Infernului cere

pasagerilor săi defuncți câte un obol drept plată pentru serviciile prestate; dimpotrivă, în poem, subiectul se proclamă în repetate rânduri dezinteresat: *Eu îmi făceam datoria mea*. Ce expectative are atunci și ce dorește cu adevărat acest alt Caron? El își așteaptă recompensa implicită în propriu-i act, dorește chiar dorința, vrea să devină, din subiect, obiectul acesteia. Ceea ce se și întâmplă cu prilejul ispitirii: *o doamnă cu șapcă îmi făcea semne cu șapca* (v. 7). Odată cu această ultimă deplasare, calea rămâne deschisă pentru o nouă și radicală răsturnare de situație[10], grație căreia se transcende dihotomia ± *activ* și asistăm la manifestarea explicită a unui subiect în acțiune: să-l numim făptui-*tor*. Astfel, ca efect al implicării directe a dorinței în „cursa nebună a cunoașterii", la nivelul de jos al raportului inițial alternativa activ/pasiv este înlocuită de o progresie (am zice) metaironică:

ec-s p e c t a-*tor* → d o r i-*tor* → f ă p t u i-*tor.*

În principiu, transformarea în cauză ar trebui să repercuteze și pe palierul superior al raportului, anulând opoziția între *eu* și *ceilalți*. Aceasta e ușor de demonstrat din punctul de vedere al lui *eu* care, funcționând ca actant (agent făptuitor) al acțiunii *le salvam*, se apropie sensibil de polul *celorlalți*, făptuitori ai răpirilor și salvărilor. Mai ales însă, aici avem de-a face cu o metonimie generalizată, deplasare ce dislocă metaforele condensării, deși și una, și cealaltă sunt înrudite.

[10] Cu referire la arta dramatică, Aristotel ar numi-o „peripeție".

Dovadă și faptul că, adesea, aceeași deplasare adoptă aspectul „condensat” al unui oximoron. O face cu ajutorul unei sintaxe tautologice, care multiplică verigile intermediare între opuse, mediatizează și de-realizează opozițiile, juxtapune *in præsentia* termenii antinomici sau alătură tot timpul elemente eterogene în contexte echivalente. Am văzut de altfel un exemplu de asemenea deplasare prin contiguitate, ce ne duce de la *blonda aceea* la *o doamnă cu șapcă*, ultimul termen devenind trambulina unui salt și mai îndrăzneț, la capătul căruia descoperim pe *un kierkegaard cu șapcă*. El e acela care *o răpea pe doamna aceea*, îndeplinind – prin antifrază – dezideratul manifestat de ea față de Eu; ceea ce, de altfel, răspunde expectativei subiectului doritor (adică tot Eu). Se creează astfel o primă verigă funcțională menită să atenueze opoziția dintre polii actanțiali, prin expansiunea dorinței *Eului* în câmpul *celorlalți*. Faptul se vede și mai bine în *aș fi fumat o țigare un kierkegaard cu șapcă o răpea pe doamna aceea* (v. 9), unde, paradoxal, incongruența dintre cauză și efect consolidează structura dorință-realizare pe care se sprijină echivalența elementelor juxtapuse: *le même du même*!

La capătul opus al articulației semice, actantul *ceilalți* beneficiază – ca și Eu – de o diferențiere funcțională, bazată pe opozițiile masculin *versus* feminin și singular *versus* plural. Prima constă în „distribuția” rolurilor: *ei* („toți”, „ceilalți”, „un kierkegaard”, „el”, „câțiva”) *răpesc și salvează*; *ele* („blonda aceea”, „femeile”, „o doamnă”, „doamna aceea”, „toate”, „o singură femeie”, „una”) *sunt răpite și salvate*. A doua necesită același cadru sintactic „tautologic”, unde are loc acum o depla-

sare sub formă de sinecdocă (*totus pro parte*), tematizată ca o *substituție*: *femeile* [plural] *îi luau locul* [„blondei aceleia”, singular] și *câțiva* [plural] *îi luau locul* [„kierkegaard-ului cu șapcă”, singular], sau, și mai explicit: *toți pentru una una pentru toți* (v. 20).[11] În consecință, actantul respectiv adoptă și el forma unui raport:

$$\frac{—\ \text{masculin}\ +}{+\ \text{singular}\ —}$$

Am lăsat intenționat la o parte, până în momentul de față, termenul *fiecare* și corelativul său negativ *nimeni*. Ei par a fi de tip mixt (singulari ca formă, dar plurali ca sens: *nimeni nu mai vroia toți vroiau* (...) *era loc și pentru unu și pentru toți* (vv. 17-18). Alt motiv ar fi că termenii respectivi formează, am impresia, veriga intermediară care de-realizează opoziția actanțială. Dacă ipoteza mea e corectă, atunci *fiecare/nimeni* se implică, alături de *eu* în expansiunea dorinței către un același obiect: *aș fi fumat o țigare fiecare ar fi murit/ toți pentru blonda aceea* (vv. 19-20). În această perspectivă, *fiecare* se traduce tautologic drept *și eu,* iar *nimeni*, desigur, drept *nici eu.* Astfel, la nivelul de sus al raportului se constituie o progresie complex mediatizată, ce s-ar putea reprezenta după cum urmează:

(*fiecare*) — masculin +
eu → → → = *ceilalți*
(*nimeni*) + singular —

[11] Deși substituțiile se operează doar înăuntrul aceleiași categorii de sex.

3.3. Pun capăt aici comentariului meu la poemul *Caron* de Gellu Naum, nu înainte de a semnala că aceasta este o decizie oarecum arbitrară și că, în mod logic, ideile de până aici ar trebui să se continue cu un examen al efectelor produse de structura actanțială în domeniul acțiunilor propriu-zise. Dar cum așa ceva ne-ar duce prea departe, mă voi mulțumi să trec pe scurt în revistă două dintre consecințele posibile ale respectivei configurații structurale.

3.3.1. Ocurențele tipice ale lui „eu" (vv, 1, 6, 12 și 24) delimitează înăuntrul textului trei secvențe cu un conținut aproape identic (scenariul dramatico-narativ), repetate „tautologic". Cu toate acestea, la fel ca „întoarcerea eternă asupra lui însuși" (Trost, *loc. cit.*: 493) care definește caracterul poetic al visului, fiecare revenire a scenariului în cauză aduce în spațiul poemului straturi noi și din ce în ce mai ample ale realității. În concret, activează de fiecare dată câte un factor funcțional care determină un anumit *context* al dramatizării:

(a) Prima secvență o situează – împreună cu ingredientele ei de bază – într-unul *onirico-inconștient,* explicit menționat: *nimeni* nu știa *toți* visau *frumos o răpeau și o salvau frumos* (v. 3).

(b) A doua conotează *contextul ludic,* cu ajutorul inserției intertextuale a unei scene, ai zice, de film polițist: *erau prea multe* faruri *pentru o singură stradă pentru o singură femeie/ ceilalți o* împușcau *pe o singură stradă* (vv. 143-144) –

motivată de sus-amintitul joc „de-a hoții și vardiștii".

(c) Ultima secvență numește *contextul imaginar* (acvatic) în cadrul căruia procesul de textualizare ia, tematic vorbind, forma traversării: *nimeni nu mai vroia și o liniște adâncă a umplut deodată* apa/ *toți s-au retras pe* bacuri (...) *și* au pornit (vv. 22-23).

3.3.2. Principiul omogenității și coerenței la care e de dorit să se plieze orice model (iar cel al „tautologiei" cu atât mai mult) ne sugerează că „răpirile" și „salvările" sunt pe deplin echivalente în cadrul scenariului ludic al dramatizării. „Adevărata rază de acțiune" a imaginii (întrevăzută încă în scena ispitirii) dobândește acum o elocvență aproape literală și își pune pecetea pe conținutul manifest al poemului: călătoria ultimă și jocul repetat coincid într-o *traversare erotică*: *un kierkegaard cu șapcă o răpea pe doamna aceea/ el le răpea pe toate și le trecea în Antile* (...)/ *câțiva îi luau locul și* le îmbrățișau *pe bacuri* (vv. 9-11). Pe această cale, ca și pe altele, visul poetului român confirmă mesajul mitului clasic: o afirmare viguroasă a vieții, care nu dă crezare morții.

Echivalența înseamnă însă și ambivalență: aceeași afirmație poate fi formulată și din punctul de vedere al morții. Avem de-a face – am mai spus-o – cu un *mysterium tremendum,* în radicală alteritate față de orice gen de logică duală. La capătul traversării, de „partea cealaltă" – fie în tenebrosul Hades, fie în „galeșele" Antile –, Eros și Thanatos trimit unul la altul,

într-o rotire vertiginoasă unde orice sfârșit cheamă un nou început, până ce, în final, contrariile se confundă în *le même du même*.

Ca în riturile crude și dialectice ale aztecilor, acesta e un joc a cărui miză nu poate fi alta decât moartea, adică renașterea.

4. „Alexandria – cântecul poetului" (Mazilescu, 1983: 5)

m-am visat azi-noapte în orașul alexandria
grecii de la periferie demni urmași ai vechilor greci
îmi datorau recunoștință și multe drahme
grecii toți ar fi trecut pentru mine mediterana
m-am visat într-o clădire albă și dărăpănată – orb
la o masă
în cafeneaua prin care au îmbătrânit fără să prindă
de veste
și câinii brutarului ianni și orgoliul lui konstantinos
p kavafis (poet cu faimă)
și toate câte mai pot să îmbătrânească într-un mare
oraș
ca alexandria într-o clădire albă și dărăpănată

p r o p r i e t a r u l

unui milion de cheițe ruginite

părul mi-l mângâiai printre lacrimi
cu ochii mei albaștri ai început să te joci
fără grabă și fără prea multă cruzime
la noapte la noapte în orașul alexandria

Poemul aparține ultimei perioade de creație a lui Virgil Mazilescu și a fost editat în volum la aproape cincisprezece ani de la dispersarea/desființarea grupului „oniric” (cf. *supra*: 2) și la numai unul înainte de moartea poetului. Acesta însă, cum sublinia în epocă un sagace critic român, își descoperise de timpuriu, aproape de la începuturi, formula „potrivită [...] pentru afectivitatea lui reticentă” (Manolescu, 1984) și nu a părăsit-o până la sfârșitul prematur al vieții și carierei sale.

De aceea, în acest punct mi se pare oportun să întreprind, ca în cazul anterior (cf. *supra*: 3.1), o rapidă explorare a Scriiturii (retoricii) colective pornind de la – sau față de – care și-a diferențiat Mazilescu stilul individual.

4.1. Vocația și producția teoretică a oniricilor sunt mai puțin pregnante, cantitativ și calitativ, decât acelea ale suprarealiștilor români. În principal, datorită faptului că au avut la dispoziție o perioadă la fel de scurtă, dar infinit mai dificilă, de militanță explicită. În cazul lor s-a dat și mai puțin timp timpului, iar purtătorii de cuvânt ai grupului (îndeosebi Țepeneag și Dimov) au trebuit în tot momentul să desfășoare abile, obositoare și nu întotdeauna eficace strategii de ocolire a capcanelor cenzurii.

Nu e mai puțin adevărat, totuși, că în genotipul mișcărilor de avangardă și/sau de postavangardă se află înscrise atât brevitatea, cât și pulsiunile centrifugale. Onirismul românesc nu face excepție. Astfel, un Daniel Turcea, bunăoară, va rupe radical cu maniera

onirico-ermetică din *Entropia* (1970) și, cu cel de-al doilea și ultim volum al său, *Epifania* (1978), va evolua spre un vizionarism creștin care îl consacră drept unul dintre cei mai autentici și profunzi poeți mistici români. Pe de altă parte Leonid Dimov, cândva autor al multor texte programatice ale onirismului, comite după 1980 acte de crasă obediență oficialistă, citând din Ceaușescu și renegând „romantismul și dicteul automat”.[12]

Documentele doctrinare din vremea când onirismul se putea manifesta la lumina zilei au rămas îngropate în publicații mai mult sau mai puțin de *underground* în anii aceia[13], iar astăzi de negăsit. Astfel încât cercetătorul actual se confruntă cu profilul schimbător al unei legende, iar pe cel real se vede obligat să-l abstragă din scrierile ulterioare ale membrilor grupului rămași activi, sau – cu ample marje de eroare – să reconstituie climatul acelui moment din memorie, dacă s-a întâmplat să-i fie martor.[14]

---

[12] Gesturi, desigur, de circumstanță, la care poetul s-a văzut obligat pentru a putea să-și publice în continuare poezia onirico-barocă, la care nu renunțase.

[13] Ca de pildă *Povestea vorbei*, a lui Miron Radu Paraschivescu, care i-a fost pe atunci o tribună și o rampă de lansare.

[14] În ultima categorie mă includ și pe mine, care, tânăr student la Litere pe atunci, mă mişcam pe arii vecine şi afine grupării şi înnodasem legături de prietenie personală cu câțiva dintre membrii ei (Mazilescu, Turcea, Reichmann, Gabrea, Tănase). Cât privește posibilitățile de documentare punctuală, situația descrisă mai sus este cea din anii ’80, când a fost schițat eseul de față, și ea nu se shimbase simțitor în decada următoare, când l-am revizuit și publicat pentru prima oară (în *Viața Ro-*

A mea păstrează îndeosebi imaginea unui discurs de nuanță *soixantehuitarde*, dar fără intensa politizare pe care ar fi avut-o pe alte meridiane.[15] Traducând în termeni expliciți ceea ce pe atunci se putea spune doar în „limbaj esopic”, aș zice că radicalitatea discursului respectiv era una *estetică* (desigur, *și* cu miză politică, dar nu în primul rând) și că exprima o criză de identitate generațională. Oniricii au fost și sunt considerați – și probabil se considerau ei înșiși – a doua promoție a „Generației 60”: cea care întorsese spatele realismului socialist de inspirație sovietică din primul deceniu al regimului, reînnodând *tacit* cu canonul marelui Modernism (*high Modernism*) din Interbelic. Or, o asemene restaurație lină li se părea oniricilor doar „călduță”. Ei ar fi dorit o ruptură deschisă cu social-realismul, adică înmormântarea lui definitivă. Altminteri, în țara lui Dracula, el putea oricând reveni, în chip de vampir sangvinar.[16]

---

mânească). Între timp, textele teoretice semnate de Țepeneag și Dimov au fost strânse și editate în volum, prin grija lui Corin Braga (*Momentul oniric*, 1997) și a lui Marian Victor Buciu (*Onirismul estetic*, 2007). Al meu nefiind totuși un studiu de istorie literară, am rezistat tentației de a-l aduce la zi, în ideea că această interpretare, tocmai pentru că se bazează pe un *puzzle* incomplet, consemnează un moment din istoria receptării onirismului.

[15] E adevărat că Dimov îl cita undeva pe Lenin, cu ideea sa despre nevoia și chiar necesitatea revoluționarului de a visa, dar trimiterea cu pricina mi se pare mai degrabă un *alibi*.

[16] Ceea ce s-a și întâmplat după 1971, când Ceaușescu a început să-l menționeze din nou; ce-i drept, în locul variantei jdanoviste, el a promovat, prin scribi în serviciu comandat, o

Alternativ, deci, mai tinerii „șaizeciști” se revendicau de la Apocalipsă și de la apocrifele Vechiului și Noului Testament, de la vizionarismul esoteric din toate timpurile (inclusiv de la un anumit folclor cu reminiscențe magice și eretice), de la romantism și – termen obligatoriu de referință – de la suprarealismul internațional și local. Spre deosebire, totuși, de acesta din urmă și paradoxal pentru o mișcare literară ce se intitula cum se intitula, oniricii nu au dezvoltat o hermeneutică originală a visului, nici o „filosofie” proprie pornind de la vis. Ei n-au consimțit ca scriitura să se dizolve în fluxul hipnagogic, ci au căutat să canalizeze curgerea acestuia în albia Scriiturii; n-au opus visul „literaturii”, ci au resemnificat materialul oniric ca formă literară. Creativitatea lor, deci, n-a fost de tip curat avangardist, apropiindu-se mai degrabă de „experimentaliștii” italieni contemporani lor (*Gruppo 63*) care făceau profesiune de credință formalistă. Românii ar fi subscris, probabil, la teza explicit exprimată de unul dintre teoreticienii acestuia: „în raport cu avangarda care, așa cum s-a configurat istoric, tinde în general să creeze o nouă retorică a conținuturilor, noul experimentalism este dominat de un interes esențial pentru formă [...]; orice căutare de conținuturi nu poate fi decât o căutare de nivele expresive” (Angelo Guglielmi, *apud* Ionescu, 1967: 165).[17]

---

rețetă „originală”, așa-numitul *protocronism românesc*, bazat pe un naționalism tribal și un cult fascizant al Conducătorului.

[17] Cu douăzeci de ani mai înainte, Luca și Trost, spre exemplu, ar fi amendat sever asemenea tendințe, drept *déviations artistiques, idéologiquement rattachées au mouvement*

În afara acestui unic, dar fundamental punct de divergență, onirologia elaborată de „a doua avangardă românească” constituie totuși pragul de la care pornește – depășindu-l sau nu – demersul poetic al cel puțin unora dintre onirici.

Între ei, Virgil Mazilescu încarnează tipul creatorului care, în scris, ca și în viață, *practică* Poezia mai degrabă decât a o teoretiza. Atitudine întru totul analogă aceleia a lui Gellu Naum, între suprarealiști, căruia Mazilescu i-a fost un discipol fidel și deloc servil. Poemul de care ne vom ocupa în continuare o dovedește cu prisosință.

4.2. În „alexandria”, condensarea și deplasarea – metafora oximoronică și metonimia tautologică – participă deopotrivă la a crea o imagine „plană” a visului propus explicit drept context al dramatizării: *m-am visat azi-noapte* (v. 1).

Poetul ironizează (ai zice) pretenția de a separa conținutul manifest de cel latent, de a induce imaginii onirice o „interioritate” și o „adâncime” artificiale. În acest sens, a se vedea: *proprietarul/ unui milion de cheițe ruginite*[18] (vv. 11-12) – unde epitetul „ruginite” denotă inutilitatea „chei(țe)lor” interpretative, pe

---

surréaliste (*loc. cit.* : 626 *sq.*). Deși, pe de altă parte, rezervele anticontenutiste ale „experimentaliștilor” ar face casă bună cu cele ale lui Trost, față de prioritatea atribuită de freudieni conținutului (latent) în interpretarea visului.

[18] Grafia primului cuvânt aparține autorului; celelalte intervenții în corpul citatelor (cursive, spațieri, paranteze rotunde sau drepte) sunt peste tot ale mele.

deasupra atât de numeroase, încât nu mai pot fi de folos nici măcar „proprietarului” lor. Și a se vedea, mai cu seamă, chiar construcția poemului, care juxtapune două scene, presupuse a fi în raport reciproc explicativ (precum conținutul latent și cel manifest, travaliul visului și cel al interpretării), dar care, de fapt, își obnubilează una alteia semnificațiile.

4.2.1. Prima reprezintă sau dramatizează un context imaginar care, ca la Gellu Naum, e *complexul lui Caron.* Urma sa tematică este, și aici, schema *traversării*: *grecii toți ar fi trecut pentru mine mediterana* (v. 4), în legătură cu care e de observat același tip de inversare a rolurilor: subiectul se află într-o postură pasivă, cea activă revenind „grecilor”. În scenariul respectiv, chiar întors, poate fi recunoscut mitul eroului civilizator (Moise, Zarathustra, Eneas, Zalmoxis al tracilor, Quetzalcóatl al aztecilor ș.a.m.d.) care, în străvechile tradiții, sosește de peste ape – din „partea cealaltă” a morții – pentru „a funda cetăți, a mântui popoare, a reclădi o lume” (Bachelard, *op. cit.*: 102). Așa se face că, în conformitate cu același scenariu, comunitatea beneficiară îi datorează *recunoștință și* (adaugă ironic poetul, creând astfel un microintertext, în contrapunct cu dezinteresul – și acela ironic – al Carontelui naumian) *multe drahme* (v. 3). Asemenea eroi participă la natura ambivalentă a sacrului și adesea poartă sau primesc, la naștere, semne rău prevestitoare. De aceea, ei sunt „expuși”, adică părăsiți pe țărmuri, în pustietate etc., augurii potrivnici ștergându-se numai la eventuala lor reîntoarcere. Astfel, traversarea potențială a *medite-*

ranei pe care ar efectua-o *grecii de la periferie* (v. 2) constituie reparația datorată eroului pentru prejudiciul suferit altădată. De altfel nu e prima oară când Virgil Mazilescu face uz de tema respectivă. În același volum, spre exemplu, „al doilea vis al poetului” vorbește tot de o traversare – dar în context hidro-aerian – ce vine să se îmbuce cu cea din „alexandria” ca două jumătăți ale unui *symbolon* (obiect de recunoaștere): *apoi ridicându-se și pierind în văzduh ca un fum de jertfă/ sufletul meu ar poposi pentru totdeauna/ la celălalt țărm la grecii gălăgioși* (Mazilescu, 1983: 16, vv. 8-10).

Complexul cultural al lui Caron, motivul traversării și imaginarul acvatic – pe care Mazilescu le împarte cu Gellu Naum – reprezintă ingredientele retorice cu a căror modificare începe diferențierea stilului individual de Scriitura colectivă (sau măcar transpersonală). Noutatea în cazul de față constă în faptul că mișcarea scripturală și procesul de textualizare corelativ ei – ca elaborare secundară – implică și un „limbaj-instrument”: o instanță livrescă specifică provenind de la Cavafis.[19] Prezența acestui nou „complex” – literalmente „cultural” – este sugerată la diverse nivele, începând cu decorul generic al poemului: *în orașul alexandria* (vv. 1 și 16), *într-un mare oraș/ ca alexandria* (vv. 9-10) și cu ambientul grecesc, privit în maniera alexandrinului, cu tandrețe și ironie totodată, și sfârșind cu referința nominală la „bătrânul poet al Cetății” (cum îl numea Lawrence Durrell). Mai concret, poemul lui Mazilescu se

---

[19] Existența ei este semnalată și subliniată apăsat de Nicolae Manolescu (*loc. cit.*).

deschide intertextual către unul cavafian, intitulat „Un bătrân”, unde o *persona* lirică la vârsta senectuții evocă tinerețea sa, nu doar trecută, ci și irosită: *În fund, în colț, în cafeneaua zgomotoasă/ stă gârbov un bătrân așezat la o masă/ cu o gazetă-n față și nimeni lângă el.// Și cu obida bătrâneților mizere/ își plânge anii când era încă-n putere:/ cum i-a lăsat să treacă fără folos defel* (Cavafis, 1980: I, 98; traducerea îmi aparține).

Românul tratează această apariție în conformitate cu travaliul și retorica visului. Mai întâi deplasează metonimic tema cavafiană a îmbătrânirii, adică o parafrazează prin amplificare: *într-o clădire albă și dărăpănată – orb* la o masă/ în cafeneaua *prin care au* îmbătrânit *fără să prindă de veste* etc. (vv. 5-6; cu caractere drepte elementele preluate textual din Cavafis). Apoi o condensează metaforic, aglutinând într-însa date de proveniență și natură diversă, inclusiv reprezentarea personificată (dramatizată) a sursei livrești, dar cu nivelarea „tautologică” (și/și) a oricărei ierarhii între acestea: și *câinii brutarului ianni* și *orgoliul lui* konstantinos/ p kavafis (*poet cu faimă*)/ și *toate câte mai pot să îmbătrânească într-un mare oraș/ ca alexandria într-o clădire albă și dărăpănată* (vv. 7-10). În sfârșit, Mazilescu face din Cavafis un termen de referință în cadrul așa-numitei „metode mitice”, care pune în paralel (și în contrast explicit) figuri și simboluri ale gloriei și ale mizeriei, la scară individuală și/sau societală.[20] Aici, în speță, viața ratată a personajului

[20] Recursul sistematic la strategia respectivă a fost semnalat de către T. S. Eliot la Yeats; de la el, conceptul a fost preluat de Seferis, într-unul dintre *Eseurile* sale, și transformat într-un in-

cavafian serveşte drept fond ce scoate în relief destinul de excepţie rezervat eroului civilizator în cadrul complexului lui Caron.

La capătul acestei sumare interpretări, subzistă totuşi o întrebare (sau chiar două): de ce recurge Mazilescu la Cavafis şi de ce extrage din el tocmai o emblemă a umilinţei Eului? Despre temeiurile unor asemenea opţiuni va fi însă vorba ceva mai încolo (cf. *infra*: 5).

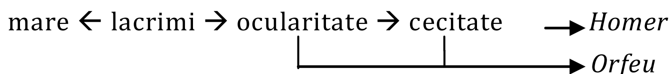
4.2.2. În conformitate cu „tautologismul” modelului onirologic trostian (pe care m-am sprijinit în acest eseu), partea a doua a poemului trebuie să conţină „întoarcerea eternă [a visului] asupra lui însuşi”, cu reeditarea scenariului iniţial. În acest sens poate fi interpretată chiar contrapunerea primei părţi, relativ clare, celei de-a doua, mult mai obscure, precum şi aluzia la un raport reciproc explicativ între ambele, cu ajutorul *cheiţe*[lor] *ruginite* (deşi, cum am sugerat mai înainte, acest raport nu poate fi raţionalizat).

Să nu uităm însă că „întoarcerea” nu este o simplă repetiţie, ci „antrenează succesiv nivele din ce în ce mai vaste de realitate” (Trost, *loc. cit.*: 493). Textul mazilescian ne furnizează în acest sens anumite repere ale unui du-te-vino între cele două părţi ale poemului. În primul rând *lacrimile* (v. 13) pot fi considerate o sinecdocă a *mediteranei* (v. 4): picături de apă sărată ca parte a masei de apă sărată care e marea. Apoi, prin

---

strument analitic aplicabil şi aplicat chiar alexandrinului (cf. Seferis, 1981-2002: I, 340 *sq.*).

deplasări metonimice (din aproape în aproape), tot de la „lacrimi” ajungem la *ochi* (v. 4), iar de la aceștia la *orb* (v. 5). Termenii de mai sus sunt efectiv prezenți în text, dar ultimii doi se pretează și la asocieri metaforice (condensate) cu alți doi, neexplicit formulați, dar sugerați destul de transparent: „orb” cu Marele Orb, adică *Homer*[21], iar „ochii”, cu care *ai început să te joci/ fără grabă și fără prea multă cruzime* (vv. 14-15), cu *Orfeu* sfâșiat de bacante (cu un posibil *feedback* către „orbire”, ce poate rezulta aici din mutilare). În ideea de a da travaliului oniric un aspect logic[22], propun în continuare următoarea serie, cu bifurcațiile ei:



Această schemă exprimă, desigur, o *libido mortis*, dar care – ca în poemul lui Gellu Naum – nu e univocă: exprimă în aceeași măsură dezideratul vital al *expansiunii Sinelui*. Înainte de explicația pe care el însuși o reclamă, parametrul respectiv ne explică existența unui contrapunct între începutul și finalul poemului mazilescian: primul ne oferă imaginea poetului drept călăuză a tribului, celălalt exhibă *disjecta membra* ale liderului spiritual imolat de adepții săi – cum se întâmplă în diverse mituri ale eroului civilizator –, în semn de „recunoștință” și ca preț fatal al condiției

---

[21] La care poetul ajunge (și) prin Cavafis, semnalează Manolescu (*loc.* cit.).

[22] Un trostian ortodox m-ar acuza, poate, că supun visul la un *détour rationnel*.

eroice. Și ne explică de asemenea opoziția temporală pe care se articulează întreg poemul: azi-noapte *în orașul alexaxandria* (v. 1) față de la noapte *în orașul alexandria* (v. 6). Trecutul nu prea îndepărtat al visului dobândeşte aura unui *illud tempus* mitic şi se proiectează în viitorul imediat și imperativ al dorinței.

5. *Addendum*: despre „angoasa de influență" (Mazilescu, suprarealismul și Cavafis)

În paginile anterioare m-am referit nu o dată la relația lui Virgil Mazilescu cu suprarealismul și în particular cu Gellu Naum. Relație evidentă, dar deloc simplă, căci implică nu numai influențe – complet asimilate, până la a deveni confluențe, cum ar fi spus Octavio Paz –, ci și o intensă *angoasă de influență*.

După ilustrul critic american căruia îi aparţin termenul și conceptul respectiv, *the anxiety of influence* face ca orice „urmaș" să se teamă, mai presus de orice, de urmele vizibile lăsate în scrisul său de „înaintașul" căruia îi este dator și, dacă nu le poate elimina, să caute cu orice preț să le ascundă (cf. Bloom, 1989: *passim*). Anxietatea respectivă e cea care, după părerea mea, marchează vizibil atitudinea ambivalentă a oniricilor români față de onirologia suprarealistă[23], constituind impulsul prim al eforturilor lor de a se delimita de

[23] O probă indirectă ar fi, spre exemplu, iritarea cu care întâmpina Țepeneag o primă versiune a acestui eseu, considerându-l „teoretic vorbind destul de confuz şi injust", sub cuvânt că ar prezenta onirismul ca „dependent de suprarealism".

aceasta din urmă (cf. *supra*: 4.1). În textul de față, spre exemplu, Mazilescu neagă orice utilitate „milionului de cheițe ruginite”, a căror valoare de întrebuințare s-a deteriorat atât funcțional, cât și prin inflație. Cu alte cuvinte, pistele interpretative moștenite, fie și ținând de un legat atât de prețios ca acela al dicteului automat și „întâlnirilor fortuite” (cf. vv. 3 și 7-8), sunt inoperante în visul său; de aceea poetul procedează, alternativ, la structurarea visului fără automatism.[24]

O altă modalitate de a conjura angoasa cauzată de strămoșul literar constă în substituția lui cu un altul, „de schimb”. Teza mea este că rolul cu pricina îl joacă în poemul mazilescian invocarea lui Cavafis. El apare (să zicem) *în locul* lui Gellu Naum drept figură a unui precursor la fel de admirat și respectat, însă distanța spațio-temporală înlesnește „deconstrucția” acestuia de către descendent. De aceea, în scenariul montat de poet prin „metoda mitică” (cf. *supra*: 4.2.1), Cavafis reprezintă polul „mizeriei”, în contraponderea căreia are loc proiecția „faimoasă” a Eului, ca Homer și ca Orfeu.

În semantismul angoasei de influență, schema respectivă denotă aspirația discipolului de a-și „fagocita” cu totul dascălul, adică de a-l depăși încorporându-și-l. Dar asemenea procese paricide sunt întotdeauna ambivalente. E drept că alexandrinul e pentru Mazilescu o efigie a decadenței, însă a unei decadențe ilustre (așa cum pentru Cavafis însuși fusese epoca elenistică). De aceea, el supune poemul cavafian unei *misreading*, unei

---

[24] În acest sens, e de observat izotopia orb-lacrimi-ochi etc., care traversează textul pe verticală (cf. *supra*: 4.2.2).

„lecturi deformante” care e, *eo ipso*, una *creatoare* (cf. Bloom, *op. cit.*: 18 *sq.*). În timp ce la Cavafis în melancolia spiritului răsună tristețea cărnii, la român declinul biologic umilește „orgoliul” poetului, dar îi lasă intactă „faima”. Pe aceste căi întortocheate, strămoșul se contopește cu urmașul, devenind *persona* acestuia. Mai mult: îi deschide accesul la o nouă identificare, cu alți poeți „cu faimă” din Olimpul poeziei. Valoarea consolatoare a acesteia este descrisă în psihanaliza jungiană sub denumirea de „personalitate *mana*”, drept un paliativ imaginar la mizeria efectivă a personalității actuale: *there may arise, as compensatory to the belittled self, the figure of a hero-self, or* mana *personality* (Bodkin, 1963: 19).

Voi formula concluziile mele în cheie alegorico-politică, ceea ce implică și o experiență personală – istorică şi de trăire – comună cu a autorului.

Locuitor al socialismului real („realmente inexistent”, îl numeam în epocă), cu „orgoliul” tocit şi fără altă perspectivă decât un sfârşit ce nu avea să-l lase să „îmbătrânească”, Mazilescu se consolează de mediocritatea socială şi existențială a condiției sale cu reverii aproape infantile de evaziune către mitica Alexandrie, unde el ar fi Cavafis și ar fi Homer și Orfeu, şi unde trecerea timpului n-ar face decât să-i sporească patina şi caratele gloriei.

Un asemenea scenariu se salvează de un trivial bovarism printr-o modulare ironică, ce dă socoteală despre îndrăzneala lucidă cu care şi-au asumat propria dramă oniricii români.

...și alte insurecții (I)

Paul Celan înainte de Celan

1. Cine este autorul acestor poeme?

Iată o întrebare de neocolit pentru editorul acestor pagini românești, de tinerețe, ale unui scriitor care, la maturitate, și-a dat măsura într-o altă limbă. Cu atât mai mult când editorul respectiv se întâmplă să fie și traducătorul acelora, într-o a treia. Ca unul ce am cumulat cândva ambele ipostaze – și încă una –[1], întrebarea mă privește și personal.

Voi începe prin a răspunde în termeni negativi. Problematicul „meu" autor nu *mai* este Paul Pesah Antschel, supraviețuitor al Holocaustului, de două ori deposedat de „meridianul" său existențial: o dată de fascism și încă o dată de stalinism. Și nu e *încă* Paul Celan, cel mai ilustru poet de limbă germană de după al Doilea Război Mondial. Este (luându-mi acum riscul unui răspuns pozitiv, dar oarecum paradoxal) un Paul-Celan-înainte-de-Celan.[2]

---

[1] Mă refer la volumul bilingv, alcătuit și tradus de mine în spaniolă, căruia i-am fost, în plus, prefațator (Celan, 2005). Textul de față este versiunea „revăzută și adăugită" a acelui prolog. Din aceeași carte provin și citatele utilizate aici.

[2] Formulă împrumutată dintr-un eseu de Andrei Corbea (1998: *passim*).

Cu aceasta, n-am spus decât că autorii poemelor în cauză sunt mai mulți (cel puțin doi): atât simultan, cât și succesiv. Pentru a înțelege o atare multiplicitate, trebuie să-i trecem în revistă istoria, de un picaresc întortocheat și adesea tragic. S-o facem, deci, fie și numai pe scurt și în grabă.

La început a fost un adolescent evreu, sensibil și cult, ce trăia rezonabil de fericit în vechea Bucovină austriacă (devenită la vremea respectivă o provincie românească). La douăzeci de ani abia împliniți, el a văzut însă iscându-se cumplitul uragan care avea să mături acel „ținut unde viețuiau oameni și cărți” (*eine Gegend in der Menschen und Bücher lebten*). În 1940, jumătatea de nord a Bucovinei a fost anexată de URSS; în 1941, românii au revenit, aliați cu naziștii și, cu ei, a sosit *Shoah*: Holocaustul. Confruntat cu teribila amenințare, fragilul băiețandru s-a descoperit posesor al unui instinct de conservare nebănuit și infailibil, ce l-a învățat să-și caute refugiu într-un lagăr de muncă, pentru a scăpa de cel de exterminare (unde însă i-au pierit părinții). Ieșind din această peripeție, hărțuit de remușcări, s-a trezit, în plus, expulzat definitiv din locurile natale, căci puterea sovietică restaurată decisese să-i alunge din Bucovina de Nord pe toți potențialii „dușmani de clasă”, către România (încă) burgheză. În capitala acestei țări – complice la Holocaustul nazist înainte de a îndura ea însăși Holocaustul stalinist timp de încă o jumătate de secol –, tânărul nostru a locuit între 1945 și 1947, dispus să uite amintirile traumatice și să ignore semnele de rău augur, savurând clipa trecătoare de bucurie, amiciție și desfătare amoroasă...

În noul său sălaș, cu nume schimbat[3], el dobândește o nouă identitate civilă și e pe cale de a-și făuri un statut de scriitor profesionist.[4] Însă Paul-Celan-înainte-de-Celan nu știe încă – și nici n-are prea mult chef să afle – dacă în cele din urmă își va implânta rădăcinile în solul țării natale și al limbii de elecțiune, sau și le va smulge, spre a rămâne fidel limbii materne. Tocmai din perspectiva acestei indecizii, în scurtul interludiu bucureștean, tânărul nostru autor creionează, în momente de repaus, versurile despre care va fi vorba în continuare.

2. „Dimesiunea diasporică"

Curând însă împrejurările aveau să decidă pentru el, atât în domeniul geografic, cât și în cel idiomatic. Caraion susținea, de pildă, că el fusese cauzantul opțiunii definitive a lui Celan pentru limba germană, solicitându-i pentru *Agora* originalele unor poeme propuse inițial în (auto)traducere, pur și simplu dato-

---

[3] *Celan* e anagrama lui Ancel, adică *Antschel* normalizat ortografic în română (prin urmare trebuie pronunțat **Č**elan și nu **Ts**elan – în lecțiune germană, nici **S**elan – în franceză).

[4] Întâi ca *Ancel* și apoi ca *Celan*, autorul semnează versiuni din clasicii ruși (de ex. *Un erou al timpului nostru* de Mihail Lermontov) și, încetul cu încetul, începe să scoată la iveală poemele sale originale. Celebra *Todesfuge*, bunăoară, se publică mai întâi în românește, tradusă de prietenul său Petre Solomon (sub titlul *Tangoul morții*), iar revista internațională de avangardă *Agora*, editată de poetul Ion Caraion, găzduiește, în germană, piese din prima culegere celaniană, *Die Sand aus den Urnen* („Nisipul din urne").

rită faptului că, în acel moment, editorul avea destul material românesc, dar îi lipseau texte în limbi străine. Puțin după aceea, o inspirație oportună îl împinge pe tânărul Celan să sară literalmente într-un camion al Armatei Roșii, să traverseze Europa Centrală devastată de război și cu frontiere încă permeabile și să debarce tocmai la... Viena. Șederea sa în ținuturile germanofone nu a fost însă prea îndelungată, căci în 1948 poetul s-a mutat la Paris, unde s-a și stabilit – scriind în limba germană și predând-o la *École Normale Supérieure* –, până la sinuciderea sa, în 1970.

O asemenea istorie, făcută din fugi succesive confluând în fuga finală, ne dezvăluie o dimensiune „diasporică" ce creează, atât în viața, cât și în opera lui Paul Celan, o teribilă tensiune între dezrădăcinarea fizică și transplantul lingvistic. Cei doi termeni constituie pentru el o balanță mereu dezechilibrată, căci mereu pe unul sau pe celălalt taler al ei se adaugă sau se elimină greutăți. În România, scriind în românește, se afla *acasă*, dar aceea nu era casa limbii sale. Locuitor al limbii materne, recunoștea în ea singura patrie posibilă a poetului, dar acea „casă a ființei" (cum o numea Heidegger) anevoie putea fi și *casa lui*, „când poetul este evreu, iar limba, germana". În acel dur Paris ce avea să-i devină cămin și mormânt, Paul Celan întreprinde un ultim efort de a echilibra balanța. Tentativa, reușită pentru că e radicală, presupune înstrăinarea limbii materne și înrădăcinarea identității proprii în chiar această înstrăinare. *Tel qu'en lui même enfin l´Éternité le change*. După atâtea întâlniri

ratate, poetul și limba sa sălășluiesc, în sfârșit, împreună, în *casa nimănui*, în *u-topos*-ul exilului.

3. Dimensiunea românească, „dimensiune diasporică” (spre Franța)

Dar manifestarea cea mai vizibilă a „dimensiunii diasporice” afectează câmpul scriiturii, în speță raporturile poetului cu codurile expresive pe care le utilizează. Privite dinspre și înspre germană, aceste raporturi apar adesea aproape ostile: cuvintele sunt pentru Celan „gratii ale limbii” (*Sprachgitter*), iar ritmurile ei, un gâfâit tensionat (*Atemwende*); la rândul său, el se „răzbună” pe germană impunându-i un ton „cenușiu” și uscat, un grad zero al poeticității, în a cărei atmosferă rarefiată poate supraviețui doar „roza nimănui” (*die Niemandsrose*).

Se simte în schimb că apropierea de română îi produce plăcere junelui poet. În limba de elecțiune, el practică un metaforism dezinvolt, exuberant (la răstimpuri până la verbozitate). E un simptom al faptului că poezia lui Celan posedă și o „dimensiune românească”.[5] Trebuie subliniat însă că dimensiunea respectivă trece mai departe de aspectele „hedoniste” menționate mai devreme și că aria ei este mai largă decât aceea a poemelor de tinerețe.

Spre exemplu, nomadismul autorului între diverse limbi și culturi e o latură a „dimensiunii diasporice”,

---

[5] Și această formulă e împrumutată: de astă-dată de la Petre Solomon (1987).

dar stimulată, dacă nu chiar generată, de cea „românească”. Într-adevăr, de-a lungul întregului secol trecut, numeroși scriitori, artiști și gânditori din România au plecat să-și „caute norocul” în spații lingvistice și culturale de mai mare deschidere universală, iar pentru cei care au avut succes, epoca lor „autohtonă” a devenit automat una *avant la lettre*.[6] Cum se explică o atare risipă cosmopolită a românilor? Versiunea „pesimistă” acuză strâmtoarea asfixiantă a unei ambianțe spirituale provinciale, cum se plângea, în numele acelora care n-au reușit sau n-au îndrăznit să iasă din ea, poetul tardosimbolist George Bacovia (1881-1957): *O genii întristate care mor/ În cerc barbar și fără sentiment,/ Prin asta ești celebră-n Orient,/ O țară tristă plină de humor!* Versiunea „optimistă” susține cu tărie că asemenea

[6] Pentru a da o idee despre cantitatea și calitatea acestei diaspore intelectuale, voi cita câteva nume – unele notorii, altele mai puțin –, doar din sfera literelor. Cariere literare deloc neglijabile făcuseră în țara de origine, spre exemplu, Samuel Rosenstock/ Tristan Tzara (Moinești, 1896 – Paris, 1963), poet postsimbolist cu apetențe pentru avangardă încă înainte de a iniția insurecția dadaistă din Zürich; Barbu Fundoianu/Benjamin Fondane (Iași, 1898 – Auschwitz, 1944), Mihail Cosma/Claude Sernet (Târgu Ocna, 1902 – Paris, 1968), Ilarie Voronca (Brăila, 1903 – Paris, 1946) și Eugen Ionescu/Eugène Ionesco (Slatina, 1909 – Paris, 1994), cu toții reprezentanți de vază ai avangardei interbelice, mai întâi la București, apoi la Paris. Să-l adăugăm pe E. M. Cioran (Rășinari, 1911 – Paris, 1995), *enfant terrible* al generației intelectuale românești de la 1927, care va ajunge să fie considerat cel mai rafinat stilist al eseului filosofic francez postbelic. Nu trebuie uitați, în fine, Gherasim Luca (București, 1913 – Paris, 1994) și D. Trost (Brăila, 1916 – Chicago, 1966), suprarealiști români ce și-au proiectat militanța în orizontul internațional al mișcării.

fluxuri migratorii sunt normale în epoca avangardelor de tot soiul: îndeosebi către Franța, patrie a Avangardei, dintr-o țară ale cărei elite erau „franțuzite" până în pragul aculturației și al bilingvismului.[7]

Cazul lui Celan e analog: cu poezia sa de tinerețe participă și el la climatul galofil – dacă nu galoman – al literaturii române[8]; și el alege Franța ca destinație finală a peregrinărilor sale. Deosebirea e că, în cazul lui, opțiunea geografică nu include și una lingvistică. Cu toate acestea, „dimensiunea românească" în chip de *go between* pentru influențele franceze îl dotează cu anumite instrumente expresive care, odată sosit momentul de a întreprinde dislocarea și înstrăinarea germanei, îi vor fi de mare ajutor în făurirea scriiturii sale mature. În acest sens, s-ar putea spune că poezia românească a lui Celan netezește drumul pentru cea de expresie germană, cu condiția să precizăm că o face prin contraste și diferențe și nu atât prin analogii.

Pentru început, aș îndrăzni să afirm că cele șaisprezece poeme precelaniene sunt mai avansate în premisele lor estetice și ideologice decât poezia germană a lui Celan din aceeași perioadă și poate chiar de

---

[7] „Cultural vorbind suntem o colonie a Franței", scria la începutul anilor '30 Fundoianu/Fondane, puțin înainte de a întreprinde el însuși saltul către Metropolă.

[8] Un fapt grăitor e acela că, dintre reminiscențele mai mult sau mai puțin perceptibile în aceste poeme, lipsesc tocmai acelea din doi mari reprezentanți români ai modernismului de sorginte germană: mă refer la romanticul național Mihai Eminescu (1850-1889) și la expresionistul „autohtonist" Lucian Blaga (1895-1961). Bineînțeles, trebuie exclusă ipoteza că cei doi autori ar fi putut să lipsească din orizontul lecturilor lui Celan.

mai târziu. Mă explic: în germană, poetul avusese parte de o formație literară ce cuprindea elemente deja caduce (neoromantismul austriac: Rilke, Hugo von Hoffmanstahl etc.) sau periferice (expresionismul germano-evreiesc din Bucovina: Alfred Margul Sperber, Rose Ausländer, Alfred Kittner...).[9] În schimb, contextul românesc i-a permis să se sincronizeze și sintonizeze cu tendințe artistice strâns legate de avangarda franceză, pentru care sunase ceasul suprarealismului. Prin urmare, fără a postula vreo dependență punctuală între unul și celălalt sector al zestrei culturale a lui Celan, aș zice totuși, cu toată prudența cuvenită, că studiul poeziei sale românești e de natură să-i furnizeze cercetătorului anumite chei deosebit de utile pentru mai buna înțelegere a operei sale poetice în germană.

4. De la simbolism la suprarealism

Pentru a le identifica și mai ales pentru a putea demonstra valoarea lor euristică, sunt necesare competențe de germanistică pe care sunt departe de a le poseda. Pe de altă parte, cercetători români (Solomon, 1987, Guțu, 1990, Corbea, 1998 etc.) și, fără doar și

---

[9] Judecata anterioară e una istorică, nu axiologică. Ca atare, nu pretinde câtuși de puțin să minimalizeze valoarea autorilor citați, ci doar să sugereze care poate să fi fost climatul poetic de limbă germană care l-a înrâurit pe viitorul poet la o vârstă fragedă. Se cunoaște pozitiv, bunăoară, că adolescentul Paul Antschel îl citea cu fervoare pe Rilke, că Sperber a fost pentru el o autoritate protectoare și un sprijin generos și că R. Ausländer i-a „dăruit” faimosul vers *laptele negru al zorilor*.

poate, germani[10] au explorat atent și minuțios domeniul respectiv, atât din punct de vedere istorico-literar, cât și din cel stilistic și estetic, în general. Prefer, deci, să abordez poemele românești ale lui Paul-Celan-înainte-de-Celan aplicându-le o grilă de lectură intrinsecă.

Reluând o idee anterioară, greutatea specifică și valoarea accestora rezidă, deci, în premisele lor estetice, a căror origine trebuie căutată în sfera avangardei, mai cu seamă a suprarealismului.

E ceea ce îmi propun să demonstrez în continuare, nu fără a semnala faptul că unele dintre aceste poeme nu se pliază cu totul tipologiei respective.

Ca să lucrăm pe exemple concrete, în „Tristețe" sau în fragmentul următor fără titlu „dintr-un poem neterminat"[11], climatul sentimental și stilistic, instrumentarul retoric și textura sonoră sunt, evident, de tip preavangardist. Prin semantismul lor vag și totodată sugestiv (sugestiv *pentru că* vag și viceversa), elemente

---

[10] De exemplu Israel Chalfen (1979), în plan biografic, sau Barbara Weidemann, ca editor al operei de tinerețe a poetului, inclusiv a celei românești, pe care a și tradus-o în germană (Celan, 1989).

[11] Cf. *Visele, volbura serii-auroră,/ lac adormit într-un nufăr apus,/ vii să le-ngheți cu tăcerile, soră/ neagră-a celui ce cunună ți-a pus// cerul cu zimți, de nea, peste tâmple,/ nor înflorit, pe o geană să-l duci,/ tu rătăcită-n veșminte mai simple,/ râzi: – oare mâine și toamna din nuci?// Iia n-o vrei, cea cu umbră cusută,/ paing înstelat, peste noapte să-l pui…/ Iar doarme aurul și ceața se mută./ Cui îi dau roua? Lacrima – cui?* și, respectiv, *Iarba ochilor tăi, iarbă amară. Flutură vânt peste ea pleoapă de ceară.// Apa ochilor tăi, apă iertată.*

precum *aurul*, *ceața*, *roua* și *lacrima*, *iarba amară* a *ochilor tăi* și mai ales acea neliniștitoare *soră neagră* în postură de destinatar al poemului corespund pe deplin ideii pe care simboliștii înșiși și-o făceau despre „simbol”. Alte imagini, reunind datele a două sau mai multe simțuri (*râsul toamnei din nuci*, *vântul* ce *flutură* o *pleoapă de ceară* peste aceiași *ochi*), trimit la tipologia „sinestezică” purtând și ea pecetea simbolismului. În fine, prozodia, cu frecventele-i „încălecări” (*enjambements*) și cu variațiuni ei ritmice și metrice pe un modul dactilic (—UU), se înscrie în contextul căutărilor și experimentelor având drept scop fluidizarea și muzicalizarea versului – o sarcină care, istoricește vorbind, i-a revenit de asemenea simbolismului.

Pe de altă parte, în amândouă poemele comentate aici e evidentă o îndrăzneală ce transcende acestă estetică „datată”, croindu-și drum către teritorii poetice diferite. E adevărat, spre exemplu, că imagini complexe și enigmatice precum *lac adormit într-un nufăr apus* și *iia* (...) *cea cu umbră cusută,/ paing înstelat, peste noapte să-l pui...* se reduc la altele, relativ mai simple și mai transparente, adică, pe de-o parte: „un nufăr adoarme la apus pe apa unui lac”; iar pe de altă parte: „(nu vrei ca) noaptea înstelată să te îmbrace asemenea unei ii atât de fine, încât pare cusută cu umbră și seamănă cu pânza de paing” – care în faza a doua s-ar „traduce” (să zicem) drept „nuditate nocturnă”. Dar nu e mai puțin adevărat că în poem Celan amestecă și redistribuie datele metaforice ca pe niște cărți de joc, spre a evita banalizarea imaginii și a menține treaz interesul cititorului.

Acest *modus operandi* amintește de așa-numitul „conceptism” manierist și baroc (Góngora, Quevedo, Baltasar Gracián, în Spania*, il cavalier* Marino, în Italia, *die schlesische Schule*, în aria germană etc.): poetică reactivată pentru modernitate grație tot simbolismului. Pe de altă parte, e evident, totuși, că accentul nu cade aici pe efectul de surpriză și pe uluirea pe care metafora barocă ar trebui să le obțină la receptor (*è del poeta il fin la meraviglia...*), ci pe *metafora însăși* și pe obiectele create de ea, zice-s-ar, *ex nihilo*. Prea puțin au de-a face atari obiecte metaforice cu neobarochismul simbolist și mult mai mult cu spațiile suscitate și cutreierate de aventura suprarealistă: „peisaje primejdioase” (cum ar zice Breton), de o noutate absolută, dat fiind că nu aparțin niciunui regn natural sau cultural cunoscut, ci exclusiv domeniului imaginii. De altfel, nu s-a spus de atâtea ori că suprarealismul *lato sensu* înseamnă uzul nelimitat de drogul numit metaforă?

5. Către un model al imaginii automate

În majoritatea compozițiilor românești ale lui Celan, suprarealismul e prezent și într-o accepție mai strictă, ca un tip special de scriitură. Trăsăturile distictive ale acesteia constă în construcția imaginii ca „întâlnire fortuită” și în „automatism” ca principală resursă a sintaxei poetice. Pentru ambele concepte nu dispunem decât de descripții operative, căci ne vin din partea unor creatori, interesați mai curând de *quomodo* decât de *quid*. Sintagma *rencontre fortuite*

aparține lui Lautréamont, care o explică prin cunoscutul exemplu al „întâlnirii dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție”. Cât despre „dicteul automat” (*dictée automatique*), rețeta acestuia, după Breton (în *Primul manifest al Suprarealismului*, din 1924), este următoarea:

> Cereți să vi se aducă cele necesare pentru scris, nu înainte de a vă fi instalat într-un loc adecvat concentrării spiritului asupra lui însuși. Plasați-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă de care sunteți în stare. Faceți abstracție de geniul, de talentul propriu și de talentele tuturor celorlalți. Repetați-vă în minte că literatura e una dintre căile cele mai triste, care duce oriunde. Scrieți repede, fără un subiect preconceput, suficient de repede încât să nu vă puteți opri, nici cădea în ispita de a vă reciti. Prima frază vă va veni de la sine, căci în tot momentul există o frază străină de gândul nostru conștient, care abia așteaptă să se exteriorizeze. (…) Continuați cât vă place. Încredeți-vă în caracterul inepuizabil al murmurului. (...) Ș.a.m.d.
>
> (Breton, 1999: 41-42)

Ca să ajungem la o adevărată definiție a metaforei suprarealiste, să revenim o clipă asupra paralelismului ei, sugerat mai sus, cu metafora barocă. Aceasta din urmă operează cu date ale experienței extrem de disparate, dar nu aberante, pe care le adună la un loc cu ajutorul unor piruete logice riscante, însă nu arbitrare (căci cititorul sfârșește de fiecare dată prin a le descifra, rămânând însă uimit de ingeniozitatea lor). În schimb, din imaginea de tip suprarealist lipsește *de*

plano orice legătură logică[12]: cei doi termeni care o alcătuiesc „nu se deduc unul din altul” ci „sunt produsele simultane ale activității pe care eu o numesc suprarealistă” (*op. cit.*: 49), iar acuplarea lor se produce în chip „fortuit”, adică în virtutea hazardului. În mod similar, metaforele se îmbucă unele cu altele în virtutea „scriiturii automate”, acordând astfel poemului aspectul unui „arhipelag de imagini” (cum nota undeva teoreticianul spaniol Carlos Bousoño).

Ținând seamă și de rădăcinile freudiene ale discursului suprarealist, cele de mai devreme ne duc la concluzia că, în cadrul acestui discurs, „întâlnirea fortuită” și „automatismul” stabilesc același tip de raporturi corelative ca imaginile inconștiente și „asociațiile libere” în psihanaliză. Cu o excepție: între imagine și asociațiile dezvoltate pornind de la ea nu există aici relația hermeneutică ce apare între elementele respective în travaliul de interpretare a visului, a delirului și a fantasmelor nevrotice. Poezia pare a se acomoda mai bine cu un model „plan” al inconștientului, precum acela elaborat de suprarealistul bucureștean D. Trost, în eseul său *Le même du même* (Trost, 1983: *passim*). Autorul pune la îndoială postulatul freudian privind existența „unui conținut latent cu funcțiune erotică, la care s-ar accede prin ritualul memoriei asociative”; pentru el, o asemenea traiectorie analitică nu este decât o „deviere rațională”, ce ne face să pierdem din vedere „așa-zisul vis manifest, alcătuit

---

12 „Pentru mine”, scrie Breton, „cea mai puternică (imagine) e aceea care prezintă gradul cel mai înalt de arbitrar” (*op. cit.*: 50).

din imagini, singurul care există”. În consecință, Trost propune o lectură literală, adică „poetică”, a imaginilor respective, susținând că numai un atare demers poate fi „obiectiv și științific”. O asemenea abordare poetică aplicată la chiar spusa poetică presupune că atât imaginea singulară, cât și agregările asociative de imagini participă la un același nivel de semnificație, care este poemul însuși, autosuficient în literalitatea sa, îndărătul sau dedesubtul căreia nu trebuie căutat(e) alt(e) conținut(uri) subiacent(e).

6. „Dimensiunea suprarealistă”: (1) poemele în vers

Dintre poemele românești ale lui Celan, mai ales cele în vers sunt destul de conforme cu modelul descris anterior. Să vedem lucrurile mai îndeaproape cu ajutorul unui sondaj analitic:

Orbiți de salturi uriașe, ne-am întâlnit, călători prin
miragii, în singura sărutare-a renunțării.
Ora era cea de ieri, dar o arată un al treilea ac,
incandescent,
pe care nu l-am văzut niciodată în grădinile timpului –
celelalte două zac îmbrățisate în sudul cadranului.

Când se vor despărți va fi prea târziu, vremea va fi alta,
acul străin va roti nebun până va aprinde orele toate cu
un foc contagios
și le va topi într-o singură cifră
care-n același timp va fi oră, anotimp și cei douăzeci și
patru de pași ce-i voi face în clipa când voi muri.
Apoi va sări prin geamul plesnit în mijlocul odăii
invitându-mă să-l urmez ca să-i fiu tovarăș într-un nou

orologiu care va măsura un timp mult mai mare.
Eu, însă, prefer ca vremea să fie măsurată cu
clepsidrele,
să fie un timp mai mărunt, cât umbra părului tău în
nisip și să-i pot desena conturul cu sânge, știind
c-a trecut o noapte.
Eu, însă, prefer clepsidrele ca să le poți sfărâma când îți
voi supune minciuna veșniciei.

Le prefer cum preferi și tu părului meu cu sclipiri
incerte șerpii,
prefer clepsidrele pentru că le pot sparge ușor cu
toiagul amărăciunii
făcând să întârzie-n văzduh o aripă mare născută
toamna
și care în timp ce mă culc lângă tine își
schimbă culoarea.

Poemul citat e complex, chiar complicat, dar nu „dificil": „pactul de inteligibilitate ultimă sau preponderentă dintre poet și cititor, dintre text și semnificația sa" (Steiner, 2001: 72) nu conține condiții imposibil de susținut de o parte sau de cealaltă.[13] Ca atare,

[13] „Pactul" în cauză include anumite „dificultăți" inerente limbajului poetic, care – în terminologia și clasificarea lui Steiner – ar fi: cele „fortuite" (a căror soluționare necesită un efort de informare și cercetare); cele „modale" (care urmăresc să lărgească anumite criterii și mentalități stabilite, în scopul de a obține adeziunea emoțională a cititorului la lumea fictivă); și, în fine, dificultățile „tactice" (pe care poetul le creează pentru a dezautomatiza limbajul: cu alte cuvinte, pentru a-l scoate din

până și un lector prea puțin perspicace se va convinge de faptul că e de prisos să se întrebe „ce vrea să zică poetul". Transparent sau opac, mesajul cu pricina nu comportă vreun sens ascuns și/sau „latent": poetul vrea să zică ceea ce chiar zice. Prin urmare: atunci când *quid*-ul e cu totul manifest, înțelegerea va merge cu necesitate în direcția lui *quomodo*: cum este făcut și cum funcționează textul.

Așa ceva cere o lectură minuțioasă și imaginativă în același timp. Încercând să o efectuez, am ajuns să întrevăd structura și dinamica poemului ca o urzeală deosebit de complexă, cu conexiuni încâlcite și capricioase, pe punctul de a varia dintr-o clipă într-alta, similare (să zicem) acelora stabilite între neuroni, pe scoarța cerebrală.[14] Nici nu e de mirare, fiind vorba de a cartografia automatismul suprarealist care, după Breton, își propunea să exprime „funcționarea veritabilă a gândirii" (*op. cit.*: 36).

Ceea ce surprinde aici este extrema coerență, atât în ansamblu, cât și în detaliu, a textului astfel constituit. Într-adevăr, cernând aproape toată materia verbală și examinând subdiviziunile textuale pe care, din rațiuni de comoditate, le consider coextensive cu frazele ce compun poemul[15], observația mea empirică, relativ

---

inerția reprezentată de uzajul său social). Niciuna dintre ele nu pune probleme deosebite lecturii poemului citat.

[14] A se vedea ANEXELE I și II.

[15] Având de-a face cu un text poetic, ar fi fost poate mai nimerit să lucrez cu diviziunile tematice operate de autor (strofe). Am evitat s-o fac, în primul rând pentru că, date fiind condițiile de transmitere și editare a manuscrisului, nu sunt prea convins că

minuțioasă și abundentă, nu a înregistrat niciun fel de iregularități semantice (contrasensuri, improprietăți de uz etc.) cauzate de întâlnirile fortuite, nici erori de sintaxă – acorduri gramaticale sau concordanțe verbale defectuoase... – ca urmare a automatismului. Faptul respectiv reflectă, în primul rând, calitatea gândirii a cărei „funcționare veritabilă" o dezvăluie dicteul automat. Dar mai ales dovedește că suprarealismul, departe de a produce discursuri „descusute", e, dimpotrivă, compatibil cu o maximă soliditate stilistică și coeziune gramaticală.[16]

Soliditate și coeziune ce dotează poemul cu o suprafață dură, diamantină, cu atât mai impenetrabilă cu cât (așa cum am arătat înainte) există rațiuni principiale și metodologice pentru a-i nega orice „profunzime", adică orice „conținut latent". Această constatare mă face să-mi amendez în parte afirmația anterioară, potrivit căreia poemul celanian ar fi complex, dar nu

---

asemenea diviziuni sunt exact cele dorite de Celan; în al doilea rând, a atribui strofei o „unitate tematică" sau „de sens" (cum citim în manuale) ar fi o *petitio principii* contrarie presupozițiilor literaliste ale analizei mele (deduse din modelul lui Trost).

[16] „Cunosc semnificația cuvintelor mele și respect sintaxa", sublinia Breton în *Le la* (1961), poate ultimul său text teoretic consacrat automatismului. În același sens, dar *per a contraio*, Aragon avertiza fără menajamente, încă din 1928 (în *Traité du style*): „Dacă, aplicând metoda suprarealistă, nu sunteți capabil să fabricați decât triste imbecilități, ele vor rămâne niște triste imbecilități. Nu încape vreo scuză. Iar dacă, în particular, aparțineți acelei lamentabile specii de indivizi care ignoră sensul cuvintelor, e foarte probabil ca practica suprarealismului să scoată la iveală tocmai această crasă ignoranță" (Aragon *online*).

dificil. E adevărat că dificultățile zise „fortuite”, „modale” și „tactice” nu pun mari probleme lecturii și înțelegerii textului. Există însă și o a patra categorie, dificultățile „ontologice”, pe care Steiner (*op. cit.*) le depistează tocmai într-o piesă (de maturitate) a lui Celan, precizând că sunt „imposibil de elucidat”. Dificultăți de acest ordin ridică mirabilii monștri născuți din sânul imaginii suprarealiste, ca de pildă acele „salturi uriașe” ce îi „orbesc” pe amanți, „acul străin” care aprinde toate orele înainte de a sări într-alt ceasornic care va arăta „un timp cu mult mai mare”, „clepsidrele”, preferate alternativ pentru a măsura un „timp mai mărunt”, precum „umbra părului tău în nisip” și multe alte specimene de același soi, a căror apariție sfidează spiritul în mod insolubil și iremediabil.

Prezența acestor creaturi metaforice e intens neliniștitoare, căci pe de-o parte simțim că asemenea imagini „ne spun ceva”, iar pe de alta avem certitudinea că nu vom ști niciodată *ce* ne spun. Pot eventual vedea în salturile uriașe și orbitoare de care vorbește Celan, ca să zic așa, o tematizare a întâlnirii fortuite care, într-adevăr, mai întâi ne „ia ochii” cu artefactele sale metaforice și apoi ne cere eforturi „uriașe” de imaginație și inteligență spre a le motiva cât de cât. Pot de asemenea bănui că aceleași „clepsidre”, cu „timpul [lor] mărunt” și atât de atașant, simbolizează nostalgia după rădăcinile orfice ale Poeziei, după acel trecut arhaic când „limbajul și gândirea erau încă deschise adevărului ființei” (Steiner, *op. cit.*). Firește, însă, toate acestea nu sunt decât niște mici jocuri alegorice

și visări hermeneutice desfășurate pe propria-mi scenă mentală și care, în tot cazul, nu pot constitui un „sens" dat dinainte.

Ce fel de lectură cere, deci, un asemenea text? După mine, una care să se (să ne) plaseze tocmai în asemenea puncte de mare densitate metaforică, elocvente și enigmatice: elocvente *pentru că* enigmatice – loc ideal pentru a asculta de acolo cum și ce vorbește limbajul însuși (Heidegger: *die Sprache spricht*). Înăuntrul acestui murmur neîntrerupt, poemul actualizează, fie și doar pentru o clipă, bănuiala unei lumi posibile.

7. „Dimensiunea suprarealistă": (2) poemele în proză

Ca și în paragraful precedent, cred că modalitatea cea mai economică de a descrie caracteristicile poemelor în proză ale lui Celan ar fi, și aici, analiza unuia dintre ele. Încep prin a-l transcrie:

> A doua zi urmând să înceapă deportările, noaptea a venit Rafael, îmbrăcat într-o vastă deznădejde din mătase neagră, cu glugă, privirile arzătoare i se încrucișară pe fruntea mea, șiroaie de vin începură să-mi curgă pe obraz, se răspândiră pe jos, oamenii le sorbiră în somn. – Vino, îmi spuse Rafael, punând peste umerii mei prea strălucitori o deznădejde asemănătoare cu aceea pe care o purta el. Mă aplecai înspre mama, o sărutai, incestuos, și ieșii din casă. Un roi imens de mari fluturi negri, veniți de la tropice, mă împiedica să înaintez. Rafael mă trase după el și coborârăm înspre linia ferată. Sub picioare simții șinele, auzii șuieratul unei locomotive, foarte aproape:

> inima mi se încleștă. Trenul trecu pe deasupra capetelor noastre. Deschisei ochii. În fața mea, pe o întindere imensă, era un uriaș candelabru cu mii de brațe. – E aur?! îi șoptii lui Rafael. – Aur. Te vei urca pe unul din brațe, ca, atunci când îl voi fi înălțat în văzduh, să-l poți prinde de cer. Înainte de a se crăpa de ziuă, oamenii se vor putea salva, zburând într-acolo. Le voi arăta drumul, iar tu îi vei primi. M-am urcat pe unul din brațe, Rafael trecu de la un braț la altul, le atinse pe rând, candelabrul începu să se înalțe. O frunză mi se așternu pe frunte, chiar în locul unde mă atinsese privirea prietenului, o frunză de arțar. Mă uit împrejur: nu acesta poate fi cerul. Trec ore și n-am găsit nimic. Știu: jos s-au adunat oamenii, Rafael i-a atins cu degetele sale subțiri, s-au înălțat și ei, și eu tot nu m-am oprit.
> Unde e cerul? Unde?

Vorbind despre poemele în vers ale tânărului Celan, subliniam posibilitatea, ba chiar necesitatea de a pune în paralel raportul interactiv dintre, pe de-o parte, întâlnirea fortuită și dicteul automat în suprarealism și, pe de alta, imaginile inconștiente și asociațiile libere din psihanaliză. Reiau acum demersul pentru poemele în proză. Aici, autorul pare a înlocui automatismul printr-un fir *narativ* care, în termenii onirologiei freudiene, nu este altul decât conținutul manifest prelucrat prin „elaborare secundară” (*sekundäre Bearbeitung*). Să mai adăugăm că, potrivit modelului plan al inconștientului propus de Trost, respectivul conținut manifest trebuie considerat drept autonom, autosuficient și autoreferențial, adică lipsit de un conținut latent.

Cu toate acestea, cadrele unui asemenea imanentism hermeneutic sunt greu de menținut cu toată consecvența. În cazul de față, avem de evitat două capcane.

Mai întâi pe aceea „deictică”: aluzii și trimiteri la realitatea exterioară, nu numai transparente, ci de-a dreptul contondente, fiind vorba, nici mai mult, nici mai puțin, de Holocaust. Cea mai explicită referință de acest fel e conținută în *incipit*-ul poemului: „A doua zi urmând să înceapă *deportările*.” Pe aceeași linie, căutatea unei „salvări” pentru toți presupune că peste toți atârnă o amenințare mortală (cum efectiv a fost „soluția finală” a lui Hitler); strângerea de inimă a naratorului la auzul „șuieratul[ui] unei locomotive” evocă desigur trenurile morții, transportându-și încărcătura umană spre lagărele de exterminare; în fine, „urias[ul] candelabru cu mii de brațe” în realitate are doar șapte și este sfeșnicul ritual *menorah*, simbol al poporului evreu și al tragediei sale. E mare deci ispita de a vedea în această piesă celaniană un dublet al *Todesfuge*-i (compuse cam în aceeași perioadă).

Însă iritatea pricinuită poetului de lectura pur anecdotică a „Fugii” (drept care a sfârșit prin a o elimina dintre poemele sale antologabile) trebuie să ne prevină contra unei abordări similare a piesei românești. Cu alte cuvinte: prezența anumitor date biografice și istorice nu trebuie să constituie un alibi pentru a introduce clandestin în text „transcendența” unui conținut latent de această sau de oricare altă natură.

Primejdia respectivă e inerentă chiar procedurii de abordare a scenariului narativ al poemului. Teoretic,

dar și empiric vorbind, narațiunea se pretează la a fi privită din două perspective fundamentale, numite *mythos* și *logos* în retorica greacă, *inventio* și *dispositio* în cea latină, „fabulă” și „subiect” la formaliștii ruși, sau „istorie” și „discurs” la teoreticienii structuraliști (cf. Todorov, 1966). Prima relevă ceea ce efectiv se întâmplă, cealaltă dă seama de modul în care cititorul ia cunoștință de întâmplările respective (cf. Tomaševski, 1973). După părerea mea, aceste două instanțe narative lasă să subziste între ele un soi de fantă, infimă dar reală, prin care se poate strecura o oarecare transcendență interpretativă.

Pentru a conjura pericolul respectiv și pe această latură, e necesar ca modelul naratologic să fie și el „aplatizat” (asemenea celui oniric în abordarea literalistă sau „poetică” a lui Trost). Cu alte cuvinte, trebuie suprimată orice distanță, oricât de mică, între istorie și discurs, astfel încât evenimentul ca atare să nu mai poată fi distins de elaborarea (defel „secundară”!) la care a fost supus în vederea receptării sale de către public.

Cu atât mai mult cu cât așa ceva decurge nu numai din premisele teoretice și metodologice pe care le-am adoptat aici, ci și din natura însăși a obiectului studiat. Contopirea celor două perspective narative într-una singură este proprie narațiunilor „naive” și arhaice, unde faptele sunt lăsate să vorbească ele însele, reducându-se la minimum intervenția „autorului”.[17]

[17] A vorbi în asemenea cazuri de „autor” și „autorie” constituie de fapt o improprietate, căci naratorul tradițional e un *performer* oral.

Acesta este modelul de gen la care ne trimite poemul celanian.

Într-adevăr, textul se pliază în mare măsură pe schema unui basm folcloric tradițional. Începând cu segmentele minime și tipice de acțiune, faimoasele „funcțiuni” din nu mai puțin faimoasa *Morfologija skazki* (1929) a lui V. I. Propp. În succesiunea lor „sintactică”, entitățile funcționale configurează un scenariu unde distanța dintre istorie și discurs e, practic, nulă.[18] Singura intervenție discursivă de oarecare importanță este derogarea de la regula *happy end*-ului, valabilă statistic pentru majoritatea basmelor. Dar, chiar așa, textul lui Celan nu debordează sfera genului, căci, potrivit altui cercetător al temei, contemporan cu Propp – mă refer la André Jolles și la cartea sa *Einfache Formen*, din 1930 –, printre basme se poate distinge subclasa tipologică a celor „tragice”, reprezentând o „antiformă” constituită în contraponderea basmului tradițional, cu a sa „morală naivă” care îi răsplătește pe cei buni și îi pedepsește pe cei răi (cf. Jolles, 1972: 173-195). Ceea ce face cu adevărat diferența este însă finalul poemului, scăldat într-o atmosferă onirică vecină cu coșmarul.

Categoria generică în chestiune suscită în narațiunea lui Celan și trăsături punctuale ale celei tradiționale. De pildă *candelabrul* care, eventual, ar putea aduce salvarea celor primejduiți se identifică, în sistem de basm, cu „unealta năzdrăvană”, necesară eroului pentru a „remedia”, tot eventual, o prealabilă „prejudiciere”. Pe de altă parte, cele două personaje – naratorul și

---

[18] A se vedea ANEXA III și Comentariul.

prietenul său Rafael – se acoperă cu perechea funcțională formată din erou și donator (sau adjuvant), care îi transmite primului unealta năzdrăvană. E evident totuși că poetul reliefează figura „deuteragonistului”, în așa fel încât, uneori, adjuvantul pare a fi eroul și eroul adjuvant, iar alteori cei doi conlucrează pe picior de egalitate pentru a duce la bun sfârșit anumite sarcini „eroice”.

Aceste (să le zicem) iregularități țin de faptul că, dincolo de dimensiunea funcțională a basmului, personajele în cauză joacă aici *roluri* specifice. Aspect neluat în considerare în analizele proppiene, dat fiind că parametrul respectiv – „rolul” – rămâne străin atât de concepția generală, cât și de metodologia particulară a savantului rus. După părerea mea, poemul lui Celan se naște la confluența a două scenarii argumentale având și ele un caracter tradițional (din care cauză schema proppiană le este aplicabilă), dar provenind din tradiții ce depășesc aria și repertoriul folclorului propriu-zis.[19]

Prima ar fi, după mine, *mitul gnostic al căderii și mântuirii*. Protagonistul acestuia este un *eon* – ipostază sau emanație a divinității – numit *Sophía* („Înțelepciunea”). Nume ironic căci, din frivolitate, Sophía comite o gravă eroare sau păcat care o costă expluzarea din împărăția „Plenitudinii” (*Pleroma*). La capătul unei lungi perioade de suferinți și de căință, eonul rătăcit este

---

[19] Recursul la acestea nu implică vreun gen de „transcendență” hermeneutică și nu trădează vreun conținut latent. Ipoteza mea este că cele două scenarii pe care le voi invoca în continuare informează tocmai conținutul manifest al narațiunii celaniene.

iertat. Milostivindu-se, deci, de Sophía, „Tatăl Primordial” (*Propator*) îi trimite un Mesager (în unele gnoze acesta este însuși Iisus Hristos) care, după ce se unește cu ea în „cuplu” (*syzygia*), o conduce din nou în regiunile superioare ale Ființei. Această „mișcare” finală a mitului e aproape aceeași cu istoria eroilor celanieni: sosirea lui Rafael la sălașul naratorului e aceea a unui trimis providențial (gr. *angelos*), cum o dovedește de altfel numele său de arh-anghel. Cei doi formează în continuare un diptic (adică un soi de *syzygia*), iar Mesagerul își conduce prietenul (în text: îl „trage după el”) antrenându-l într-o acțiune cu finalitate soteriologică.

Al doilea scenariu narativ implicat aici e o veche și prestigioasă tramă, prezentă atât în basme, cât și în „romanțurile” medievale din ciclul arthurian – *matière de Bretagne* – care tratează despre *căutare*: în speță a *Graalului* (*la queste du Graal*), adică a Sfântului Potir în care Iosif din Arimateea adunase sângele curs din rănile Mântuitorului pe cruce. Instrument virtual al unei salvări colective (potrivit legendei, pentru „țara pustie” a Regelui Pescar), Graalul se revelează și se oferă doar celor perfect puri: iată de ce în căutarea acestuia eșuează atâția admirabili cavaleri ai Mesei Rotunde, însă nu de tot liberi de păcat. Și în textul lui Celan, locul central îl ocupă tot o *queste*, mai precis a „candelabrului” cu ajutorul căruia primejdia („deportările”) ce amenință comunitatea ar putea fi prevenită. Cât despre „salvarea” făgăduită, începutul încurajator este urmat de frustrarea ei finală (a se vedea ANEXA III). Deznodământul ascultă – să ne amintim – de o logică a coșmaru-

lui și, în aceași timp, reflectă calitatea morală a eroilor, căci succesul, cât e, îi revine lui Rafael, iar eșecul – naratorului (vinovat de tendințe incestuoase față de mama sa[20]).

Congruente cu cele două scenarii mai mult sau mai puțin mitologice – deși fără vreo referință la episoade punctuale ale unuia sau altuia – sunt unele întâmplări supranaturale cu rază de acțiune mai redusă, ca de pildă semnele de rău și bun augur („Un roi imens de mari fluturi negri [...] mă împiedica să înaintez”) și mai ales aluziile la „ungerea” alesului („privirile arzătoare i se încrucișară pe fruntea mea, șiroaie de vin începură să-mi curgă pe obraz”... etc.). Aici, Celan pare a emula natura ontologică „tare” a miracolului, într-un registru, e drept, minimalist și *soft*, dar totuși distant și distinct de ușurătatea miraculosului folcloric.

În schimb alte trăsături, precum referințele deictice la evenimente istorice reale, introduc în această panoramă ironia distanțată cu care avangarda și modernismul în genere „vizitează” opere și modalități artistice anterioare, împrumutând adesea din ele anumite elemente tematice și stilistice, spre a bricola propria lor scriitură. Din acest punct de vedere, dimensiunea suprarealistă, forma istoriei narate de Celan devine ea însăși produsul unei întâlniri fortuite (între – să zicem – mașina de cusut sofianică și umbrela Graalului, pe masa de disecție a lui Propp).

---

[20] Căderea Sophíei este consecința unui păcat de același tip (ea se îndrăgostește de Tatăl Primordial).

Nu știu cât de reprezentativă poate fi o atare sinteză efemeră și fugace pentru restul poemelor în proză, așa cum nu știu în ce măsură cealaltă sinteză, la fel de fragilă și de instabilă, întezărită în analiza mea anterioară, reușea să dezvăluie ceva esențial despre ansamblul poemelor în vers ale autorului nostru. Cred totuși că nu mă înșel susținând că există o caracteristică aplicabilă extensiv la întregul *corpus* românesc semnat de Paul-Celan-înainte-de-Celan. Aceasta ar fi caracterul ei net și explicit *suprarealist*, în care, cum am mai spus, rezidă premisa înaintată a creației celaniene din perioada românească.

În măsura în care am reușit cât de cât să dovedesc existența ei, cred că pot încheia partea analitică a eseului de față cu un *Quod erat demonstrandum*.

8. În loc de concluzie: „dimensiunea românească" revizitată

O asemenea încheiere, referitoare la aspectele tipologic și structural ale poeziei celaniene de tinerețe, se cere însă întemeiată și istoricește. Ca atare, trebuie neapărat revizitată „dimensiunea românească", ce constituie contextul (ca să zic așa) organic al acestei perioade creatoare a autorului.[21] Mai sus am înfățișat-o din perspectiva unei dinamici centrifuge („dimensiunea diasporică": nomadismul, fuga...) ce traversează

---

[21] Postulând, pe de altă parte, că *acel* Celan – mai înainte și independent de orice evaluare a izbânzilor sau scăderilor sale – ar fi putut fi un *poet român* (și chiar a fost, la vremea respectivă).

atât spațiul trăirii poetului, cât și câmpul instituțional al literaturii române. Aceleași poeme ar trebui privite acum dintr-un punct de vedere complementar, care să dea socoteală de coeziunea lor *sistemică*.

Termenul nu e întâmplător nici arbitrar. După teoreticianul israelian Itamar Even-Zohar (1978: *passim*), fiecare literatură în particular (națională), ca și Literatura în general (europeană, universală etc.) constituie un sistem sau, mai bine zis, un *polisistem literar* (PSL), dat fiind că implică existența unor subsisteme ce o alcătuiesc și face parte la rându-i dintr-un sistem de nivel superior. Se numește s*istem* orice *corpus* de texte grupate în baza unui anumit criteriu funcțional, fie că e vorba – spre exemplu – de genurile literare, de „literatura străină în traducere" (*foreign Literature in Translation*) sau – de ce nu? – de școli, tendințe ori curente. Între sistemele de orice tip, unele sunt „primare", adică reprezintă principiul înnoirii și participă la modelarea centrului PSL propriu; altele sunt „secundare", aspirând la conservarea codurilor stablilite. Se înțelege că acesta nu este decât un model abstract al situației în vigoare la un moment dat, situație modificabilă și modificată la tot pasul de dinamica concretă a istoriei literare.

La sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, literatura română apărea ca un polisistem bine structurat. Zona centrală a acestuia o constituia *modernismul* – *lato sensu* –, subsumând diversele formalisme postsimboliste în poezie, iar în proză un spectru amplu de tendințe, convergente totuși în efortul comun de întemeiere a „romanului citadin" românesc. Acest viguros *mainstream* marginalizase atât retrogradul ruralism „sămă-

nătorist", cât și rudimentarul tendenționism de inspirație și obediență sovietică.[22]

Începând de prin anii '20, într-o pletoră de reviste pe cât de efemere, pe atât de efervescente și provocatoare[23] încep să se facă auzite răsunetele avangardei, nu numai străine, ci și locale, ale cărei diverse variante (*constructivism*, *imediatism*, *unanimism*, *pictopoezie* etc.) ocupă centrul sistemului modernist. În fine, în anii '40 în România își face intrarea, în forță, *suprarealismul,* care aici, ca peste tot, n-a fost încă un –*ism*, ci nucleul avangardei, centrul centrului, unde modernitatea își atinge punctul de maximă incandescență (și prin aceasta se autotranscende în direcția postmodernismului).

Metafora vizuală cea mai potrivită pentru a descrie o asemenea configurație istorico-literară ar fi o

---

[22] Primul a fost mai curând o reacție antimodernă, decât o propunere culturală alternativă. S-a constituit în prima decadă a secolului XX, în jurul revistei *Sămănătorul* (1901-1910), fondată și condusă inițial de George Coșbuc și Al. Vlahuță, unde se exalta satul „sănătos", opus orașului „corupt". *Sămănătorismul*, însă, ca și curent ideologic cu „bătaie lungă", poartă pecetea personalității vulcanice a lui Nicolae Iorga, colaborator și *spiritus rector* al publicației, care i-a asezonat idila maniheistă cu frecvente răbufniri naționaliste și antisemite. Cât despre dogma jdanovistă a „realismului socialist", influența acesteia în interbelic a fost aproape nulă (anevoie se pot cita: gazetăria pamfletară cultivată la *Facla*, *Cuvântul liber* etc., câteva schițe și nuvele ale minorului Alexandru Sahia, unele reportaje ale lui Geo Bogza și... cam atât), dar, după război și mai ales după 1948, regimul comunist a impus-o lumii artistice ca doctrină estetică oficială și „metodă de creație" obligatorie.

[23] A se judeca după titlurile lor (cf. între altele): *75 HP*, *Alge*, *Muci* și, desigur, *Pula*!...

asamblare de cercuri concentrice, sau, în proiecție liniară:

MODER NISM

AVAN *GARDĂ*

SUPRAREALISM

Pe această hartă a modernismului literar românesc, poezia juvenilă a lui Paul Celan se situează, fără doar și poate, înăuntrul sau în imediata apropiere a nucleului suprarealist al PSL. Dar localizarea ei *in abstracto* nu ne spune mare lucru despre contextul real și concret, străbătut de ritmul tot mai precipitat al epocii. Pentru a-i lua pulsul, e necesar să trecem în revistă scurta istorie a Grupului Suprarealist bucureștean.

La începutul acelei *drôle de guerre* cu care a debutat Războiul Mondial în Europa Occidentală, la București se înapoiau, cvasiexpulzați din Franța, doi tineri ce nu împliniseră încă treizeci de ani, dar aveau la activul lor o militanță avangardistă destul de îndelungată, inclusiv în focarul parizian al Mișcării Suprarealiste Internaționale (MSI). Primul, Gellu Naum, publicase în țară două plachete de poeme cu afinități suprarealiste, iar la Paris frecventase pe André Breton și anturajul său.[24] Celălalt, Gherasim Luca, participase de asemenea la activități de avangardă în România interbelică și, pe durata sejurului său francez, se

[24] I se încredințase chiar îngrijirea unui număr monografic din revista *Minotaure*, pe tema *Le démonisme de l'objet* (a cărui apariție a fost însă zădărnicită de izbucnirea războiului).

apropiase și el de suprarealiști, atât de cei de obedien-ță bretoniană, cât și de disidenți. Cei doi, împreună cu compatrioții lor, pictorii Jacques Hérold și Victor Brauner (rămași totuși la Paris), pun bazele unui grup românesc afiliat la MSI, la care aderă în continuare poeții Virgil Teodorescu și Paul Păun și artistul plastic, teoreticianul și psihanalistul Dolfi Trost.

Din cauza conjuncturii politice interne și interna-ționale, suprarealiștii români nu s-au putut manifesta public și colectiv decât în scurtul interval (*quasi*) de-mocratic dintre căderea dictaturii fasciste și instaura-rea celei comuniste (1944-1948). Nu au apucat să editeze, cum aveau de gând, o revistă „de luptă”, pro-iectată a se numi *Gradiva*, dar și-au difuzat textele poe-tice și teoretice, în română și franceză, prin intermediul a două colecții editoriale create *ad hoc*: *Infra-Noir* și *Surréalisme*. Au organizat de asemenea mostre de grup, ca aceea intitulată *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d’objets* (1945), al cărei catalog este un valoros manifest. În sfârșit, au participat la expoziția internațională *Le Surréalisme en 1947*, fiind salutați cu entuziasm de Breton care, în *Devant le rideau* (catalogul expoziției), elogia capacitatea „prietenilor de la Bucu-rești” de a „inventa noi forme ale dorinței”.

În scurta și accelerata-i viață, suprarealismul ro-mânesc a avut de înfruntat și mari adversități. Nu atât dinspre „vechiul” tradiționalism, în momentul acela cu totul marginal și în defensivă. Nici din partea avangar-dei nonsuprarealiste, pe care, dimpotrivă, suprarealiștii au fost cei care au atacat-o, pe motiv de „confuzie” ideo-logică și estetică. Cu adevărat feroce a fost ofensiva

dezlănțuită de pe poziții așa-zis revoluționare (citește staliniste), cu atât mai mult cu cât membrii grupării bucureștene se situau și ei pe poziții de stânga, dar în afara vreunei filiații sau discipline partinice; ca atare, ei erau plasați în categoria „tovarășilor de drum" de care bolșevicii se grăbesc să se debaraseze de îndată ce încetează a le fi utili. *Et pour cause*, pe de altă parte: suprarealiștii români utilizau un jargon freudo-marxist, vedeau în complexul lui Oedip originea unei alienări la fel de virulente ca și cea generată de relațiile de producție capitaliste și, drept remediu, preconizau „erotizarea nelimitată a proletariatului", prin „iubirea dialectică" drept „metodă generală revoluționară"... – idei în care un partid comunist minuscul, dogmatic și provincial precum cel din România simțea miros de pucioasă. Pe deasupra, cât timp în țară a funcționat Comisia Generală Aliată, reprezentanții puterilor occidentale promovau manifestările literare și artistice de avangardă, inclusiv pe cele suprarealiste, în efortul de a păstra în viață o cultură independentă, în contraponderea veleitarilor și oportuniștilor intelectuali ce îngroșau rândurile social-realismului (unii dintre ei ca să-și facă uitat trecutul tulbure de coabitare cu fascismul). Atitudinea Aliaților a servit drept pretext pentru ca „democrații"[25] de ultimă oră să-și învinuiască adversarii de cosmopolitism – un păcat de moarte în ochii *establishment*-elor comuniste – și chiar de complicitate „obiectivă" cu imperialismul. Atunci și mai ales mai târziu, în plin Război Rece, asemenea acuzații constituiau un pericol mortal,

[25] În epocă, așa își ziceau comuniștii și acoliții lor, porniți la asaltul puterii cu sprijinul ocupantului sovietic.

căci cei vizați deveneau aproape automat „carne de *Gulag*". Nu e deci de mirare că, foarte curând, Luca, Trost și Păun (precedați de Celan) au fost nevoiți să se expatrieze intempestiv. La rândul său, Teodorescu și-a răscumpărat păcatele ideologice trecând cu arme și bagaje în tabăra oficială. În fine, Gellu Naum a avut parte de un lung și dureros exil interior, la capătul căruia (spre 1970) a ieșit din nou la lumină, în postura de cel mai important poet român de după al Doilea Război Mondial.

Perioada românească a lui Celan coincide cu faza „vizibilă" a suprarealismului local. Poetul bucovinean se mișca pe teritorii învecinate, fără a ajunge să facă propriu-zis parte din grup[26], dar întreținând legături personale destul de strânse cu Paul Păun și Gherasim Luca (pe care avea să-l reîntâlnească și să-l frecventeze la Paris). Nu e important (și nici posibil) să știm cine și în ce măsură l-a influențat punctual; și nici nu e

---

[26] Niciodată n-am putut să aflu de ce. Singurul dat pe care l-am obținut de la Gellu Naum, sursa mea directă de informație pe această temă, a fost mărturisirea antipatiei personale pe care o purta poetului și traducătorului Petre Solomon (*Quel emmerdeur!*, îmi spunea Naum), antipatie ce l-a atins probabil „prin ricoșeu" și pe Celan, prieten intim al antipatizatului. Pe lângă aceasta, să nu uităm că, din cultura politică a epocii, MSI moștenise o vocație sectară de sorginte leninistă, vizibilă atât în afara, cât și înăuntrul Mișcării (a se vedea faimoasele „excomunicări" practicate de Breton). Suprarealiștii români nu fac excepție: pe de-o parte ei se închid în fața lui Celan, iar pe de alta, în sânul grupului se creează foarte curând două clanuri – „non œdipienii" (Luca și Trost) și „dialecticii" (Naum, Teodorescu și Păun) – care, fără a ajunge la sciziune, polemizează într-olaltă pe tonuri destul de ridicate.

probabil ca, la el, „cultura suprarealistă” să fie doar produsul întâlnirilor și neîntâlnirilor sale cu grupul bucureștean.[27] Pentru mine, cu adevărat semnificativ e că poezia scrisă de Celan în limba română se scaldă, totuși, în atmosfera respectivă. Transcriu în continuare un exemplu foarte elocvent, extras din *Poem*-ul *pentru umbra Marianei*, unde dinamica întâlnirii fortuite și a scriiturii automate nu numai creează obiecte metaforice nemaivăzute până atunci, ci și proiectează dorințe insolite, dintre acelea care stârneau jubilația lui André Breton:

un trup istovit în odihna scăldată de ape.
Să-l vezi cum plutește prin ierburi cu aripi întinse,
cum urcă pe-o scară de vase spre o casă de sticlă,
în care cu pași foarte mari rătăcește o plantă de mare.
Să crezi că e clipa acum să-mi vorbești printre lacrimi,
să mergem desculți într-acolo, să-ți spună ce ne e dat:
doliul sorbit din pahar sau doliul sorbit dintr-o
palmă –
iar planta nebună s-adoarmă auzindu-ți răspunsul.
Ciocnindu-se-n beznă să sune ferestrele casei,
spunându-și și ele ce știu, dar fără să afle:
ne iubim sau nu ne iubim.

Și mai semnificativ îmi pare faptul că poetul a împărtășit până în final destinul suprarealismului român-

[27] Într-adevăr, Celan – sau mai bine zis Paul Antschel – dobândise o oarecare cunoaștere *in situ* a suprarealismului francez, cu prilejul stagiului său de un an la Universitatea din Tours (1938-1939).

nesc. Căci, în România, suprarealismul n-a murit de moarte bună, nici n-a fost depășit (cum susțin unii), ci a fost sfărâmat cu brutale lovituri de bâtă stalinistă. Una dintre țăndările lui e „dimensiunea românească" a lui Paul Celan. Uitată și pierdută în buruienișul exilului, ea încă ne seduce cu sclipiri mirifice ori de câte ori o mângâie o rază caldă de soare.

...și alte insurecții (II)

„Poza a ieșit mișcată”

(Urmuz – Cortázar: un teritoriu cratylian)

Preambul I: Un ocol prin Tlön și alte câteva *orbes tertii*

În țara Tlön – despre care Borges dă seama cu de-amănuntul într-una dintre *Ficțiunile* sale – critica literară

> (...) obișnuiește să inventeze autori: alege două opere neasemănătoare – să zicem *Tao te King* și *O mie și una de nopți* –, le atribuie aceluiași scriitor și apoi determină cu probitate psihologia acestui interesant *homme de lettres*.
>
> (Borges, 1968: 27).

Enigmaticul tărâm borgesian nu este însă unicul adecvat unor atari afinități elective. Pe lumea asta și mai ales în lumile paralele ei există destule *orbes tertii* unde asistăm la „invenții” mai reale decât realitatea însăși. Unul dintre ele ar fi, de pildă, acela unde coexistă în strictă simultaneitate *Historias de cronopios y de famas* ale argentianului Julio Cortázar (1914-1984), reprezentant de frunte al așa-numitului *boom* narativ hispano-american din a doua jumătate a secolului XX, și *Pagini*-le *bizare* ale lui Urmuz (Demetru Dem. De-

metrescu-Buzău, 1883-1923), „părintele” avangardei românești.[1]

Povestea „descoperirii” acestui ținut merită o digresiune.

Într-o bună dimineață a anilor 1990, un exilat român la New York (scriitorul Norman Manea) constata cu uimire, deschizând televizorul, că „pe absolut toate posturile se vorbea româneşte”. Graiul mioritic pusese stăpânire pe discursul președintelui Clinton, pe replicile baschetbalistului Magic Johnson, până și pe cântecele Barbrei Streisand, Dianei Ross și ale lui Ray Charles... Ba mai mult, nemulțumindu-se doar cu spațiul virtual, româna mondializată îl acaparase și pe cel fizic, astfel încât, întinzând mâna după *New York Times*, naratorul se regăsea, la capătul aceluiaşi gest, deschizând un ziar bucureştean (cf. Manea, 2003).

Un alt exilat român (cel ce scrie aceste rânduri), pe la începutul deceniului următor, citind la Atena transcrierea experienței curat urmuziene a newyorkezului, dădu fuga la biblioteca personală, extrase dintr-un raft volumul lui Cortázar, îl răsfoi febril și parcurse cu încântare bucata (tot) urmuziană intitulată „Neajunsuri în serviciile publice” (*Inconvenientes en los servicios públicos*). Acolo era vorba de un cronopiòs

---

[1] Sursele citatelor sunt edițiile: Cortázar, 1970 (nu în întregime, ci doar secțiunea ce dă titlul volumului) și Urmuz, 1983 (*corpus*-ul românesc). În text, ele vor fi identificate cu ajutorul siglelor HCF și, respectiv, PB (urmate de titlul bucății din care este extras fragmentul respectiv). Manipularea grafică a citatelor îmi aparține, în afara cazurilor expres menționate. Ortografia textelor urmuziene a fost adaptată tacit la normele actuale.

care, numit fiind director general al Radiodifuziunii din Buenos Aires, impusese româna drept limbă oficială în rețeaua radiotelefonică a Argentinei, provocând, firește, „o harababură de toți dracii". Prinzând de veste, Guvernul ordonă ca limba națională să fie repusă în drepturi, iar „cronopiòsul ce îndrăznise a întina astfel tradițiile patriei" fu condamnat la moarte și executat. Cu toate acestea, bună parte dintre ascultători „îşi pierduseră deja încrederea în Radio":

> Pesimiste din fire, multe dintr-însele îşi procuraseră dicționare şi manuale de limba română, precum şi biografii ale regelui Carol şi ale doamnei Lupescu. Româna ajunse la modă în pofida indignării Guvernului, iar la mormântul cronopiòsului împuşcat soseau pe ascuns tot soiul de delegații, stropindu-l cu lacrimi şi cărți de vizită pe care se puteau citi nume binecunoscute la Bucureşti, oraş de filatelişti şi atentate.[2]

---

[2] Traducerea citatelor din Cortázar provine în principal din versiunea Irinei Ionescu și a lui Dumitru Țepeneag, din volumul *Sfârșitul jocului*, ELU, București, 1969. Mi-am permis totuși să o remaniez în mai mare sau mai mică măsură, după caz, deoarece, pe de-o parte, textul românesc „datează" (cum e și normal, după aproape o jumătate de secol), iar pe de alta, mi se pare excesiv de „servil" față de original. Principala mea inițiativă traductivă constă în faptul că am dorit să fac numele personajelor cortazariene transparente semantic, așa cum sunt și în spaniolă. Astfel, *cronopio, -os*, unde mi se pare că deslușesc un compus din radicalul clasic *crono*(*s*) și adjectivul *pío* – rezultatul putând însemna „cel ce nutrește pietate față de timp" –, a devenit în română, după același model, *cronopiòs, -și* (căci, în forma *cronopiu, -ii*, sugestia semantică a autorului se pierde). Din contră, nu văd de ce *fama, -as* a trebuit să devină *gloriu, -ii*, când româna posedă cuvântul *faimă*, aproape identic cu originalul.

Ce să fi suscitat oare această pagină „românească” din cartea argentinianului? Răspunsul cel mai simplu și la îndemână ar fi, probabil, amintirea amuzantă – destul de vie la cei din generația lui Cortázar – a celebrului rege-*playboy* și a la fel de celebrei sale amante, care, la finele anilor ’40, vizitaseră America Latină (există o mențiune a trecerii lor prin Mexic, într-un roman al lui Carlos Fuentes). Încape însă și o a doua explicație, de nuanță mai „metafizică”: trăim într-un soi de Tlön global, unde nu puțini indivizi sunt dotați cu (să zicem) o *genă Urmuz*. Cortázar o poseda cu siguranță și a activat-o la cei doi diasporeni, aflați la două capete opuse ale lumii.

Aceasta este ipoteza ludică ce mă îndeamnă să abordez aici *Istorii*-le *despre cronopiòși și faime* și *Pagini*-le *bizare* ca și cum ar alcătui un teritoriu unitar. Din ea se derivă și o ipoteză de lucru. În fapt, un asemenea *orbis tertius* există, cel puțin teoretic vorbind: el este istoricitatea axiologică a literaturii. Fără a merge atât de departe precum criticii din Tlön – pentru care istoricitatea cu pricina emană de la un subiect unic, măcar că impersonal și, la rigoare, chiar fictiv –, în experimentul meu hermeneutic nu voi face abstracție de prezența efectivă a doi autori distincți, între operele cărora există însă analogii vizibile, ca să zic așa, cu ochiul liber. Trăsăturile specifice ale fiecăruia – pe care de asemenea nu le voi trece cu vederea – reprezintă grade și moduri ale uneia și aceleiași viziuni a lumii, guvernate de categoria *absurdului*.

Iată și primele probe.

Preambul II: fotografii mişcate în Cratylanda

> Un cronopiòs vrea să deschidă ușa dinspre stradă, dar, vârând mâna în buzunar după cheie, dă peste o cutie de chibrituri, și atunci cronopiòsul se necăjește nevoie mare la gândul că, dacă în locul cheii a găsit chibriturile, ar fi îngrozitor ca lumea să *se fi mișcat din loc* dintr-odată și, mai știi, dacă în locul cheii se află chibriturile, s-ar putea să-și găsească portofelul plin de chibrituri, și zaharnița plină de bani, și pianul plin de zahăr, și cartea de telefon plină de melodii, și dulapul plin de abonați, și patul plin de haine, și ghivecele pline de cearceafuri, și tramvaiele pline de trandafiri, și câmpiile pline de tramvaie. Astfel încât cronopiòsul nostru e acum nespus de necăjit și dă fuga să se privească în oglindă, dar cum oglinda e așezată un pic șui, în ea se vede suportul de umbrele din vestibul, și bănuielile i se adeveresc, iar el izbucnește în plâns, cade în genunchi și își împreunează mânuțele, nu se știe de ce. Vecinii, faime, încearcă să-l consoleze, la fel speranțele, dar trec ore întregi până ce cronopiòsul își vine cât de cât în fire și acceptă o ceașcă de ceai, pe care însă, înainte de a o bea, o cercetează atent pe toate părțile, nu care cumva în locul ceaiului să se pomenească pe nepusă masă cu vreun mușuroi de furnici sau cu o carte de Samuel Smiles.
>
> (HCF: „Poza a ieșit mișcată”).

Cât de redus spirit de observație trebuie să aibă acest cronopiòs, dacă un fenomen aproape banal în universul absurdului e în stare să-l uluiască și să-l înspăimânte! Când și când, câte o formă – să-i zicem o matriță spațială – prinde să lunece de-a lungul ei înseși,

iar răstimpul de absență astfel creat se grăbește a-l umple materia pradă unei vorace *horror vacui*. Materia e însă inertă, iar formele sunt imponderabile; astfel încât conținătorul în mișcare întâlnește la tot pasul conținutul lăsat în urmă de o matriță anterioară. Desigur, traiectoriile diferă: ceea ce-l îngrozea pe cronopiòsul din poza mișcată era faptul că lumea, deplasându-se, îl lăsa *pe dinafară*; există însă și cronopiòși claustrofobi, pe care formele în fugă îi închid *înăuntrul* unui cerc vrăjit:

> Un cronopiòs mititel, vrând să iasă din casă, căuta cheile de la ușă pe noptieră, noptiera în dormitor, dormitorul în casă, iar casa pe stradă. Aici se poticnea cronopiòsul nostru, căci, ca să iasă în stradă, avea nevoie de cheile de la ușă.
>
> (HCF: „Istorie").

Poza, deci, iese tot timpul mișcată, căci, când nici cu gândul nu gândești, lumea s-a mișcat din loc, iar când ai mai mare nevoie de o cheie, ia cheia de unde nu-i. „Ființe dezordonate și călduțe", cronopiòșii lui Cortázar – ca să nu mai vorbim de faime și de speranțe – nu dau de ea cu niciun chip, căci nici nu e de găsit în lumea lor paradisiacă. *Cheia* se află în posesia lui Urmuz.

În ale sale *Pagini bizare*, autorul român o furnizează cititorilor (între ei, poate, și cronopiòșilor în suferință), deschizând cu ea o ușă către realitatea exterioară, sau mai bine zis un chepeng, căci o face din subsolul paginii. De acolo, el ne comunică informația că la originea prozei sale cu titlul *Algazy* & *Grummer* se află „fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri

etc., din capitală”. Până aici, nimic neobișnuit. Dar din corpul povestirii aflăm de îndată că onorabilul Algazy e un bătrânel surâzător dar fără dinți, a cărui barbă rară și mătăsoasă e așternută pe un grătar înșurubat sub bărbia posesorului și împrejmuit cu sârmă ghimpată; în același timp asociatul său, dl. Grummer, e dotat la rându-i cu un cioc de lemn aromatic. Coborând din nou la subsol, citim, în completarea descrierii personajelor, următorul suculent comentariu:

> (…) ne permitem a crede că numele de *Algazy* sau *Grummer*, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche –, nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm din realitate...
>
> Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau Grummer „in abstracto”, dacă dânșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai deloc nu ține seama dacă obiectele creațiunii ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit.
>
> Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permiserăm mai sus; o facem însă și din dorința de a-i servi, deșteptându-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privință.
>
> Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul și singur: sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze…
>
> (PB: „Algazy & Grummer”).

Și aici o matriță în mișcare tranzitează de-a curmezișul realității. Și aici orbita deplasării devine vizibilă, după cum și aici subiectul se situează înăuntrul sau în afara ei. Valoarea „adăugată" (să-i zicem euristică?) a pasajului urmuzian constă în afirmația răspicată că asemenea forme rătăcitoare sunt de fapt nume, adică semne; și mai ales rezidă în sugestia că ele aleargă pe urmele unor referenți convenabili.[3] Această cursă nebună are drept miză așa-zisa *orthotes onomaton*, adică „dreapta potrivire a numelor" (cu lucrurile), despre care tratează Platon în faimosul său dialog *Cratylos*.

Cele de mai înainte mă ajută să formulez mai precis „programul" eseului de față. Îmi propun așadar să explorez teritoriul comun populat de cronopiòși în pană de chei și negustori de geamantane în derută onomastică: un nou (sau poate același) *orbis tertius*, al pozelor mișcate, pe care cu „dreaptă potrivire" nu ezit a-l numi *Cratylanda*. Pentru a străbate și cartografia această țară, va trebui, după mine, să recurgem la o – cratyliană, cum altfel? – *semiotică a semnului motivat*.

Marile capitole ale acesteia nu diferă de acelea ale oricărei alte semiotici. Latura ei *semantică* va cuprinde, în speță, raportul semnelor cu diverșii lor referenți, gradul mai mare sau mai mic de adecvare a unora cu ceilalți, într-un cuvânt tot ceea ce logica și gnoseologia înregistrează la rubrica „teoria adevărului". Pe de altă parte, cea *sintactică* va fi reprezentată de deplasarea propriu-zisă a

[3] Aceasta rezultă din dilema în fața căreia autorul își pune personajele: „sau să-și găsească fiecare alt nume […] sau să se modifice ei înșiși […] ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă".

semnelor în mişcare. În fine, poziția în care se situează cei ce fac uz de semne – sau, de ce nu, pe care semnele îi utilizează –, cu alte cuvinte cronopiòșii descumpăniți de lipsa cheilor ori „simpaticii și distinșii” comercianți bucureșteni somați să-și schimbe numele sau să se schimbe chiar ei, va configura versantul *pragmatic* al semioticii în cauză.

Înainte de a parcurge etapele aici enumerate ale acestui itinerariu, se impune încă o observație punctuală. Paradoxala semiotică cratyliană aplicată universal absurdului aduce cu sine o profundă alterare a ordinii temporale. În concret, Julio Cortázar, autor *lato sensu* contemporan, beneficiar al moștenirii lui Lautréamont, a suprarealismului și a lui Kafka, practică un absurd (aș zice) timid și incipient, în timp ce Urmuz, care și-a compus cea mai mare parte a frugalei sale opere înainte de Primul Război Mondial, ne apare în chip de mânuitor al unui absurd matur.

Acestea fiind zise, e de văzut în continuare cum funcționează modelul cu pricina în plan practic.

1. Semantica

Pentru început, să ne împrospătăm amintirea scenariului platonic și apoi să trecem în revistă câteva dintre implicațiile și derivațiile acestuia.

Deși nicăieri descris explicit, decorul dialogului poate fi imaginat cu ușurință: un *locus amœnus* din afara cetății, dar nu prea departe de ea, cu arbori umbroși și răcoare îmbietoare – poate chiar faimoasa Grădină a lui Academos: un refugiu ideal contra nemi-

loasei veri ateniene, cu atât mai de temut la ora amiezii. La ridicarea cortinei, *in situ* se află deja două dintre *dramatis personæ*, tinerii Hermogenes și Cratylos, prinși într-o însuflețită discuție filosofico-filologică. Trece pe acolo și un al treilea, Socrate, care nu mai e tocmai tânăr, în schimb toată lumea știe că îl încântă compania băieților tineri și chipeși. În ciuda faimei de excentric, e reputat ca înțelept, astfel încât cei doi îl invită să facă un popas și să le arbitreze disputa. Ceea ce el acceptă fără să se lase rugat.

Despre ce este vorba? Despre – așa cum am anticipat – *orthotes onomaton*, adică „dreapta potrivire a numelor". Potrivire, însă, la ce? Desigur, la lucrurile numite. Dialogul pune în scenă cele două ipoteze, logic posibile, în chestiune (cf. Cr. 384 b). Hermogenes, discipol al sofiștilor, susține teza *convenționalistă*: că, adică, denumirea obiectelor rezultă prin consens, ca urmare a unui soi de contract între vorbitori. În propriile-i cuvinte: „Prin convenție (*thesei*) lucrului i se dă un nume." Adept al lui Heraclit, Cratylos se face la rându-i purtătorul de cuvânt al teoriei *naturaliste*: numele este alcătuit în acord cu firea obiectelor (*physei*). Altfel spus: „Din lucrul însuși iese numele acestuia." În fine, Socrate apelează la faimoasa-i ironie și la nu mai puțin faimoasa „maieutică" (metoda de „moșire" a adevărului), pentru a amenda ambele teze, sub cuvânt că nici una, nici cealaltă nu ne dau o idee fiabilă despre obiectul limbajului și că, în tot cazul, nu prin nume putem cunoaște lucrurile.

Dar rezervele maestrului – ca și cea de-a treia teză ce se poate deduce din ele – rămân în afara subiectului nostru. Ceea ce interesează aici e că lingvistica, știința

instituțional competentă în probleme de limbaj, pare a-i da dreptate lui Hermogenes, cel *quasi* ridiculizat de Socrate, care îl făcuse să admită că ajunge decizia unui singur individ, pentru ca omul să fie numit cal și calul om (Cr. 385 a). Cu toate acestea, nu e ușor de ignorat faptul că omenirea n-a renunțat vreodată să caute o legătură organică între nume și lucruri. Atare legătură există efectiv, de pildă în cazul onomatopeelor, adică al vocabulelor construite prin imitarea sunetelor naturale; pe de altă parte, în magie, cuvântul exercită o acțiune nemijlocită asupra lumii, iar poeții, cratylieni *par excellence*, se străduiesc de veacuri să-și aproprieze idiomul ontologic „tare" al Universului.

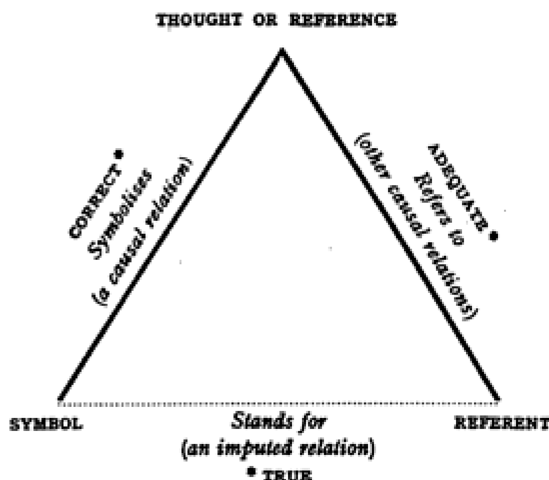
Față cu o asemenea rezistență a cratylismului, Ferdinand de Saussure – părinte întemeietor al semiologiei europene, cu al său *Cours de linguistique générale* (1916) – decide să-i eludeze întrebarea fundamentală. Semnul saussurian este o entitate biplană, compusă dintr-o latură „materială" și alta „conceptuală"[4], prima fiind așa-numitul *semnificant*, iar cealaltă, *semnificatul* semnului. „Convenționalismul" sau caracterul „arbitrar" al acestuia privește conexiunea celor două laturi și nu are nimic de-a face cu prezența sau

---

[4] Savantul elvețian (care avea o solidă formație clasică) nu uitase probabil de „calul" platonic, de vreme ce, drept exemplu al laturii materiale a semnului, aducea tocmai sunetele cuvântului *cheval* care, precizează el, constituie sau generează o „imagine acustică". Contemporanul său, Urmuz, ai zice că reia ideea saussuriană, măcar că-i ignoră paternitatea: nu poate fi întâmplător faptul că românul insistă și el asupra *imaginilor* pe care le trezesc numele, „prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche".

absența unui obiect oarecare, nici cu vreun raport necesar între cuvinte și lucruri. Acest artificiu de omisiune pune, desigur, între paranteze problema referentului, dar nu o suprimă și nici nu o rezolvă.

În schimb semiotica anglo-saxonă, care nu este saussuriană[5], s-a străduit să răspundă cerinței ca semnul să țină seama de obiectul desemnat. Astfel, C. K. Ogden și I. A. Richards, în lucrarea lor *The Meaning of Meaning* (1923), propun un model triunghiular:



Semnul apare aici ca fiind compus din trei elemente: *simbolul* (echivalent cu semnificantul lui Saussure), *conceptul* sau *referința* (corespunzând semnificatului) și *referentul* (sau obiectul); și din două relații cauzale: simbolul *simbolizează* conceptul în mod CORECT, iar

[5] De unde și diferențierea terminologică semiotică *versus* semiologie.

conceptul *se referă* la referent de o manieră ADECVATĂ. La baza triunghiului, simbolul *reprezintă* referentul, în sensul că „îi ține locul” (*stands for*).[6] Aceasta este o relație atribuită (*imputed*), cu alte cuvinte convențională (de unde și linia punctată), dar, în măsura în care se presupune a fi ADEVĂRATĂ, deschide drum problematicii „cratyliene” a *motivării* semnului.[7]

Cum vom vedea în continuare, motivarea în cauză nu se referă doar la acest nivel, ci la totalitatea raporturilor intra-signice, adică la acel capitol al semioticii care, după cum am arătat mai devreme, se numește *semantica*.

1.1. Prin *semnificație* motivată înțelegem nucleul dur al semiologiei cratyliene, care este „dreapta potrivire” propriu-zisă a numelor (cf. Cr. 383 a). Specificând această *orthotes onomaton* la domeniul *personajelor*, avem în vedere îndeosebi două aspecte: *onomastica* și fenomenul *conotației*.

1.1.1. Primul aspect dă seama de măsura în care numele reflectă natura eroului și/sau eroul ascultă (în termeni urmuzieni) de „singura estetică a numel[ui] ce poartă”. La Cortázar, bunăoară, o atare semnificație onomastică e atât de „naturală”, încât i se impune până

---

[6] Așa cum, când zicem că dl Evlampie Piscupescu reprezintă compania Hyundai la București, înțelegem că, pentru (aproape) toate efectele, pe plan local el ține locul mandantului său.

[7] În semiologia europeană, pentru aceste relații se utilizează și denumirile: *semnificație* (semnificant → semnificat), *referință* (semnificat → referent) și *desemnare* (semnificant → referent). În continuare le voi prefera, din rațiuni de comoditate.

și unui leu înfometat pe punctul de a devora un biet cronopiòs lipsit de apărare:

> Umblând prin deşert, un cronopiòs dă peste un leu. Între cei doi are loc următorul dialog:
> Leul: Te mănânc.
> Cronopiòsul (cătrănit dar demn): Și ce dacă.
> Leul: Ei bine, nu, asta nu. Nu face pe martirul cu mine. Pun'te pe bocit sau încearcă să te aperi, una din două. Așa nu pot să te mănânc. Hai, ce mai stai. N-ai nimic de spus?
> Cronopiòsul nu spune nimic şi leul rămâne descumpănit, până ce îi dă prin minte o idee.
> Leul: Tot e bine că mi-a intrat un ghimpe în laba stângă și mă doare cumplit. Scoate-mi-l şi te cruț.
> Cronopiòsul îi scoate ghimpele şi leul pleacă mârâind îmbufnat:
> — Mulțam, Androcle.
>
> (HCF: „Leu și cronopiòs").

Pentru a pune în evidență raportul dintre semnificant și semnificat („imaginea acustică" *a-n-d-r-o-c-l-e* și, respectiv, „conceptul" de *Androcle*), autorul construiește aici o parabolă ce face aluzie la o altă parabolă, ambele bazate pe aceeași schemă: o acțiune binefăcătoare este răsplătită printr-o inacțiune salvatoare.[8]

---

[8] Sursa celei de-a doua istorii – cronologic vorbind, de fapt, prima și de origine probabil folclorică – este scrierea miscelanee *Noctes atticæ*, a autorului roman Aulus Gellius (sec. II d. Hr.). Acolo, Androcle e un sclav care, fugind de la un stăpân tiranic, se refugiază într-un deșert nelocuit. Adăpostindu-se peste noapte într-o grotă, dă peste un leu rănit de un ghimpe ce îi intrase adânc în labă. Fugarul i-l scoate și îl îngrijește, până ce animalul se vindecă. Capturat după o vreme, sclavul este con-

„Dreapta potrivire” a semnificantului cu semnificatul onomastic se face prin desfășurarea narativă a semnificației, cu aplicarea ludică a mecanismelor silogistice din logica formală. În speță: 1º *premisa major*: acel Androcle a dat ajutor acelui leu, iar leul nu l-a mâncat; 2º *premisa minor*: acest cronopiòs dă ajutor acestui leu, iar leul nu-l mănâncă; 3º *ergo*: acest cronopiòs *este* acel Androcle.

În aceeași ordine de idei, citim la Urmuz:

> Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gâtlejul întotdeauna supt și moralul foarte ridicat.
>
> (PB: „Emil Gayk”).

Și aici motivarea semnificației se pliază pe „singura estetică” a numelui. Desigur, în primă instanță *Gayk* ne trimite la „gaică”; dar, pe de altă parte, prin substituție metonimică (de la un accesoriu de îmbrăcăminte la altul), autorul include în acest semnificant onomastic determinantul *susținător de armă*, atribuindu-i-l chiar în exclusivitate. Ca atare, obiectul respectiv (imaginar, dar imaginabil) devine un soi de apendice

damnat, drept pedeapsă, să fie dat pradă fiarelor la circ. Coincidența face ca între acelea să se afle, captiv și el, leul pe care Androcle îl ajutase cândva. Recunoscându-l, nu numai că nu-l atacă, ci îl și apără de celelalte jivine. În Evul Mediu, legenda a fost „creștinată”, protagonistul devenid un cvasimartir din epoca marilor persecuții (sub Nero sau Caligula). În vremurile moderne, scenariul cu pricina a fost reluat de George Bernard Shaw, în comedia sa *Androcles and the Lion* (1912), mai târziu și ecranizată (1952). Cu siguranță Cortázar cunoștea fie piesa, fie filmul (fie pe amândouă).

al numelui, dat fiind că, asemenea lui, singularizează un specimen dintr-o clasă (în speță, pe eroul urmuzian între „civili”). Acesta este un act de autoritate (dacă nu chiar unul arbitrar), similar procedurii lui Hermogenes de a boteza cu de la sine putere omul drept „cal”. În continuare însă, semnul este întemeiat în chip „naturalist” (*physei*), cu ajutorul mecanismelor logice utilizate și de Cortázar. Orice ar însemna, deci, în mod punctual, *Gayk* + *susținător de armă*, semnificantul ca atare face aluzie la universul marțial, exact la fel cum *Androcle* evoca hagiografia protocreștină. Iar dintre componentele sferei semantice respective, Urmuz selectează semnificatul „a avea moralul ridicat”. Rezultă astfel un silogism cu totul analog celui de dinainte: 1º *premisa major*: caracteristic militarilor e moralul ridicat; 2º *premisa minor*: Gayk are ceva dintr-un militar; 3º *ergo*: Gayk are moralul (foarte) ridicat. Dar, odată pusă în mișcare, mașinăria silogistică nu se oprește la concluzie, ci îi adaugă, în chip de hiperbaton logic, „are gâtlejul întotdeauna supt”. Ceea ce debordează limitele silogismului, nu și ale motivării, căci, la o privire mai atentă, *coda* semantică în chestiune trimite la un alt clișeu marțial, „suge burta”, de auzit în toate cazărmile lumii acesteia și ale altora. (Cât despre saltul de la burtă la gâtlej, este vorba, evident, de o nouă deplasare metonimică.)

Exemplele anterioare, în care motivarea onomastică funcționează în baza unor mecanisme aproape identice, demonstrează cât se poate de limpede continuitatea teritoriului „cratylian” comun al lui Urmuz și Cortázar. Dar mai demonstrează și polarizarea teritoriului cu

pricina între cei doi. Pentru Cortázar, „cealaltă dimensiune” începe chiar în pragul habitatului propriu, unde, prin simplul și „delicatul act de a pune mâna pe clanță […] totul ar putea să se preschimbe în altceva” (Cortázar, 1970: 9)[9], ceea ce însemnă că deplasarea e minimă și nu ajunge la o ruptură traumatică; din contră, absurdul dobândește aici o nuanță de miraculos sau de „*real*-miraculos” (cum ar zice Alejo Carpentier). La rândul său, românul folosește aceleași procedee, dar cu mai mare îndrăzneală, părând a intensifica progresiv un proces pe care argentinianul abia îl schițase.[10]

1.1.2. Aceeași diferență de scară și gradație ce măsoară până unde celor doi autori „poza [le-]a ieșit mișcată” e și aceea care distinge strategiile lor de motivare a semnificației conotative. Să ne amintim că, în teoria limbajului, se numește *conotație* acea formațiune semiotică unde un semn complet (semnificant + semnificat) servește drept semnificant pentru alt semnificat, după formula (*Sa* + *Sé*) + *Sé* (siglele *Sa* și *Sé* abreviind termenii saussurieni *signifiant* și *signifié*).

Ca să trecem la exemple concrete, iată acest text în care un cronopiòs se simte ontologic de neajutorat constatând o mică defecțiune a ceasului său:

---

[9] Citatul e din aceeași carte, dar nu din ciclul HCF; rămâne însă la fel de grăitor și pentru acesta din urmă.

[10] Aceasta este o judecată descriptivă, nu una de valoare. De altfel, ambele modalități sunt funcționale, fiecare în contextul și cadrul intențional proprii.

> Ieșind din Luna Park, un cronopiòs bagă de seamă
> că ceasul lui rămâne-n urmă, că ceasul lui rămâne-n urmă, că ceasul lui.
> Tristețea cronopiòsului în fața unei mulțimi de faime care circulă pe Corrientes la unsprezece și douăzeci,
> iar el, obiect verde și umed, trece pe acolo la unsprezece și un sfert.

„Dreapta potrivire" a acestei trăiri constă în atribuirea semnificatului „angoasă" ori „depresie" situației semnificante „ceasul rămâne în urmă"; conotația în cauză este justificată prin următorul raționament, ce constituie el însuși un semn:

> Cugetă cronopiòsul: „E târziu, dar pentru mine nu așa târziu ca pentru faime,
> pentru faime e cu cinci minute mai târziu,
> ei vor ajunge acasă mai târziu,
> se vor duce la culcare mai târziu.
> Eu am un ceas cu mai puțină viață, cu mai puțină casă și mai puțină culcare,
> sunt un cronopiòs nefericit și jilav."
> (HCF: „Cronopiòs întristat").

La Urmuz, în schimb, semnificatul conotativ nu are nevoie de vreo justificare, căci motivarea sa e dată de la bun început de legile intrinseci ale unui gen literar. În speță, ale *fabulei*, unde este obligatoriu ca morala să conoteze trama-semnificant. Optând pentru genul respectiv, autorul este în măsură să practice un „epic pur", având, adică, „aerul că povestește[e] fără să poveste[ască] nimic" (G. Călinescu, 1974: 32):

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari.
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu! O, Galileu!
Strigă el atunci mereu –
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă: „Sarafoff,
servește-te de cartof!"

Motivat și cu totul incongruent în același timp, semnificatul adăugat e aici următorul:

MORALA:
Pelicanul sau babița.
(PB: „Cronicari").

La Cortázar, semnul-semnificant apărea unit cu semnificatul conotat printr-un curent de afectivitate situată la exact același nivel, fără soluție de continuitate și de aceea verosimilă, măcar că în ordinea miraculosului. Dimpotrivă, la Urmuz, procesul conotativ implică saltul și ruptura de nivel logic. La întrebarea privind conținutul: De ce *această* morală? – singurul răspuns posibil trimite la formă: Pentru că este o *fabulă*.

1.2. La nivelul *desemnării*, motivarea presupune ca semnificantul să reprezinte referentul nu numai în sensul precizat anterior (adică să poată „sta în locul" acestuia), ci și, într-un sens literal, să-l înfățișeze „după chip și asemănare". În acest caz, raportul dintre cele două instanțe ale semnului se numește *iconic*.

1.2.1. Raportul respectiv e aplicabil în primul rând la diversele procedee și modalități de portretizare a personajelor.

Într-una dintre micronarațiunile sale, Cortázar enunță explicit, bunăoară, o latură a fizionomiei morale a cronopiòșilor, și anume indiferența lor la noțiunile îndeobște acceptate de bine și de rău:

> Din principiu, cronopiòșii nu sunt generoşi. Ei trec pe lângă lucrurile cele mai înduioşătoare cu putință fără să le ia în seamă, ca de pildă pe lângă o sărmană speranță ce nu-i în stare să-şi lege şireturile de la pantofi şi scâncește aşezată pe marginea trotuarului. Cronopiòșii nu-i aruncă speranței nici măcar o privire, căci toată atenția le este acaparată de zborul funigeilor.
>
> (HCF: „Filantropie").

Această trăsătură face și obiectul unei dezvoltări narative sau *tematizări*. Din alt text aflăm de pildă că, de la o fabrică de material hidraulic aparținând unor faime, cronopiòșii au sustras un număr de furtunuri verzi, întinzând cu ele „capcane în manieră africană, în plin crâng de trandafiri, ca să vadă cum speranțele cad într-însele una câte una" (HCF: „Comerț"). Istoria, sau

mai bine zis „morala" ei, adică același imoralism ludic al cronopiòșilor, poate fi privită drept conceptul asociat cu imaginea acustică creată de vaietele speranțelor înșelate. Dar semnificația ca atare, deși motivată, ocupă aici un loc (așa-zicând) marginal. Pe primul plan se proiectează desemnarea motivată, adică relația iconică dintre referentul „cruzimea cronopiòșilor" și semnificantul care îl reprezintă, prin aliterația grupului consonantic CR: „Cruzi cronopioși crunți. Cruzilor!" (în original: *Crueles cronopios cruentos. ¡Crueles!*).

Lingviștii numesc asemenea figuri de sunet *metafore fonice*. La Urmuz, ele nu se fac auzite ca atare, dar există și aici tematizate, cu alte cuvinte convertite în narațiune. După cum am văzut mai înainte, încă în „Algazy & Grummer" se face aluzie la posibilitatea ca numele cu pricina, „prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al *impresiunii sonore* ce produc în ureche" (cursivele îmi aparțin), să-i reprezinte sau să-i desemneze – autorul preferă verbul „a corespunde" – nu pe cei ce le poartă în realitate, ci pe Algazy și Grummer cei zugrăviți de Urmuz.

O savuroasă mostră de acest soi e de găsit în pagina bizară intitulată „Fuchsiada", al cărei subtitlu este „poem eroico-erotic și muzical, în proză". Eroul eponim, un distins compozitor și concertist, se pomenește într-o noapte transportat nici mai mult nici mai puțin decât în Olimp, chemat fiind de însăși Venus. Fermecată de arta lui, zeița i se oferă spiritual și mai cu seamă corporal, punându-l în mare încurcătură pe inocentul artist, a cărui experiență amoroasă e mai puțin decât minimă. După o profundă reflecție, Fuchs se strecoară

„în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii” și

> [d]upă aproape o oră de ședere, timp în care (...) schițase o romanță pentru piano, Fuchs apăru în sfârșit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea ce îl așteptase înfrigurată, întocmai cum știa să facă și pe pământ când da câte un concert de gală. El înaintă și oferi grațios Venerei romanța dedicată.
>
> (PB: „Fuchsiada”).

Ei bine, în romanța cu pricina putem recunoaște tocmai o „metaforă fonică”, generată de procese de natură psihanalitică. În speță, narațiunea face din romanța lui Fuchs un substitut ce „reprezintă”, adică literalmente *stands for*: ține locul coitului și gestației. Or, în asemenea fantasme, fundamental este, precum se știe, mimetismul iconic între satisfacția imaginară și obiectul real al dorinței.

1.2.2. Alt tip de desemnare grupează caracteristici *comportamentale* ale personajelor. Motivate iconic, acestea constituie (s-ar zice) analogul fenomenelor înregistrate în biologie drept *tropisme*.

Suav și liric, Cortázar pune în scenă tropisme afective ce pricinuiesc identificarea simpatetică (sau poate empatică?) a semnificantului cu referentul său:

> Un cronopiòs găsește o floare singuratică în mijlocul câmpiei. Mai întâi dă s-o culeagă, dar pe dată își zice că ar fi o cruzime inutilă.

> Atunci se lasă în genunchi alături de floare şi, plin de voioșie, se prinde în joc cu ea: îi mângâie petalele, suflă asupră-i ca s-o facă să danseze, zumzăie ca o albină, îi adulmecă parfumul şi, în cele din urmă, se culcă la umbra florii şi adoarme cuprins de o pace deplină.
>
> Floarea gândeşte: „E ca o floare."
>
> (HCF: „Cronopiòsul și floarea")

Evident, acel *ca* denotă atracția iconică dintre cele două instanțe ale semnului (cronopiòsul și conduita sa, ca semnificant, și floarea, ca referent). Delicatețea imaginii și poezia care emană din acest text ne îngăduie să interpretăm tropismul în cauză drept platonica *philia*, ce alătură într-olaltă similarul de similar.

La Urmuz, iconicitatea tropică, atâta câtă există, nu este determinată de vreo afinitate electivă ori afectivă. Aici avem de-a face cu un tropism astral, exercitat în chip de cauzalitate oarbă de corpuri celeste ce par a asculta, ca în anumite cosmologii gnostice, de poruncile unor *arhonți* malefici:

> O particularitate a lui Cotadi este că, fără să vrea, *devine de două ori mai lat și cu totul străveziu* [tropism semnificant], dar aceasta numai de două ori pe an, și anume, *când soarele ajunge la solstițiu* [referent al tropismului].
>
> (PB: „Cotadi și Dragomir";
> cursivele și comentariile îmi aparțin).

1.3. În încheierea acestui prim capitol, mai rămâne să examinăm raportul de *referință* (dintre semnificatul și referentul semnului), care, potrivit modelului Ogden-Richards, este o relație *cauzală*, și anume de

adecvare. Așa cum am anticipat, problematica respectivă participă la așa-numita „teorie a adevărului”, iar în contextul paradoxalei semiotici „cratyliene” a absurdului, adevăr înseamnă „dreaptă potrivire” dintre obiect și imaginea mentală a acestuia și (mai cu seamă) viceversa. Din vremurile scolasticii ne vine de altfel definiția Sfântului Toma d’Aquino, *Veritas est adæquatio rei et intellectus*, dar tot de atunci știm că aici încap două variante, cea „realistă”: *adæquatio intellectus ad rem* și cea „nominalistă”: *adæquatio rei ad intellectum*.

Parabolele cortazariene analizate la începutul acestor pagini ilustrează *per a contrario* prima versiune, relevând deruta conceptului rătăcitor atunci când încearcă să se cupleze cu un obiect ce nu se lasă prins din urmă (cel puțin așa îl percep cronopiòșii a căror lume s-a mișcat din loc).

Cealaltă variantă pretinde unor indivizi în carne și oase să se modifice spre a confirma numele pe care le poartă. Ea se actualizează îndeosebi prin intermediul unor strategii retorice: între acestea, sofisticate calambururi amfibologice admițând ca o masă, chiar „fără picioare”, să fie *bazată* „pe calcule și probabilități” și ca doi oameni să *coboare* „din maimuță”, eventual chiar pe o scară (cf. PB: „Pâlnia și Stamate”). O adevărată *tour de force* de acest gen conține următorul pasaj:

> Auzise el cândva, undeva, că „În dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârșește printr-o uvertură”. Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu… o auzea nicăieri.

> Deodată îi veni o idee. Își zise că precum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) – organul muzicii divine, prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei – atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât în ureche...
>
> (PB: „Fuchsiada”).

Uvertura în cauză poate fi interpretată ca: 1º „secvența inițială a unei piese muzicale”, 2º „deschizătură corporală” și, în particular, ca 3º „vagin”. Ca urmare, cel ce se află în dificultate e acum obiectul, îmboldit să urmeze salturile acrobatice ale intelectului, căci calamburul urmuzian pretinde adecvarea, pe cât posibil simultană, la cele trei nivele de sens. Pentru a se achita de această dificilă sarcină, autorul relevă „potrivirea” eronată a referentului cu prima și a doua accepțiune a Uverturii și ține în rezervă „dreapta potrivire” cu al treilea omonim – de fapt versiunea corectă –, aidoma jucătorului care ascunde în mânecă un as, pentru a-l scoate la iveală la momentul potrivit.

În lumea populată de cronopiòși, faime și speranțe, asemenea trucuri de *gambler* au prea puțină trecere. Cortázar cel mult se apropie de liziera exterioară a gnoseologiei urmuziene, pășind pe cărarea netedă a „potrivirii” intelectului cu lucrul. Trebuie spus însă că o străbate într-o dispoziție voioasă, atingând totuși limitele unui nonsens ludic. Iată spre exemplu o piesă de un umor savuros unde (la fel ca într-o enciclopedie

chinezească citată de Borges citat de Foucault) taxonomia este dusă la ultimele-i consecințe – aberante –, atunci când o speranță instituie criterii de clasificare atât de adecvate *ad rem*, încât clasa se suprapune individului. Speranța cu pricina

> (...) credea în tipurile fisiognomice ca de pildă cârnii, cei cu figură de peşte, cei cu nările răsfrânte, țigănoșii și sprâncenații, cei cu alură de intelectuali, cei cu mutră de frizeri etc. Hotărâtă să categorisească aceste grupe o dată pentru totdeauna, întocmi în primul rând lungi liste de cunoscuți de-ai ei distribuindu-i pe categorii ca mai sus. Apoi luă în observație prima grupă, alcătuită din opt cârni, şi mare îi fu surpriza când își dădu seama că de fapt aceştia se subdivizau în trei grupe, în speță: cârnii mustăcioşi, cârnii gen boxeri şi cârnii arătând a oameni de serviciu la vreun minister; grupe compuse din 3 și respectiv 2 cârni. Nu sfârșise încă bine să-i clasifice (...), că-și dădu seama că prima subclasă nu era de tot uniformă, căci doi dintre cârnii mustăcioși aparțineau tipului rozător, iar al treilea era neîndoielnic un cârn gen japonez. Lăsându-l pe acesta deoparte (...), se concentră asupra subgrupei celor doi rozători, şi tocmai se pregătea s-o treacă în registrul de observații, când un rozător privi într-o parte, iar celălalt în partea opusă, şi atunci speranța, ca și toți cei de față, constată că, pe când primul rozător era fără doar și poate un cârn brahicefal, al doilea poseda un craniu mai potrivit pentru a agăța

de el o pălărie, decât pentru a şi-o înfunda pe cap... (și așa mai departe).

(HCF: „Încredere în științe”).

1.3.1. Cu aplicare la universul personajelor, referința dă seama, cel puțin în parte, despre trăsăturile *caracterologice* ale acestora. Trăsături care – e momentul să o spunem – nu sunt ușor de distins de aspectele morale ale portretisticii, despre care am vorbit în treacăt în legătură cu relația de desemnare (cf. *supra*: 1.2.1). În fond, s-ar putea spune că portretul moral și caracterul sunt aproape același lucru, adică o viziune a referentului uman privit fie dinspre semnificant, fie dinspre semnificat. Deosebirea apare la nivelul motivării: în primul caz, portretul tinde către reprezentarea iconică a obiectului, în timp ce în al doilea, trăsăturile de caracter ar trebui să constituie o referință adecvată, adică să fie congruente cu individul ce le posedă și cu lumea în care el evoluează.

Aceasta fiind o motivare mai abstractă, neevidentă, ea poate fi chiar eludată. Cortázar, bunăoară, abandonează aici semantica „naturalistă” (*physei*) în favoarea celei „convenționaliste” (*thesei*). Într-adevăr, nicio necesitate nu prescrie ca inefabile caracteristici precum „ființe dezordonate și călduțe” sau „microbi strălucitori” să fie puse în legătură referențială cu cronopiòșii și, respectiv, cu speranțele. Ceea ce nu e de mirare: prin definiție, semnificatul caracterologic se referă la personaj, adică la un referent individual sau individuabil, iar cronopiòșii, faimele și speranțele sunt în cel mai bun

caz *tipuri*, nesusceptibile de individuație. Singura excepție, care confirmă regula, ar fi referința „nefericit și jilav”, ce dobândește o oarecare veracitate caracterologică în măsura în care trimite la cronopiòsul întristat pe motiv că ceasul lui rămâne în urmă: fapt ce îl singularizează în cadrul categoriei sale tipologice.[11]

1.3.2. Urmuz, pe de altă parte, leagă semnificatul de referent cu cea mai solidă dintre legăturile „naturale”: motivația *genetică*.

Să ne amintim, spre exemplu, de caracteristica principală a personajului Fuchs, care este natura sa eminamente muzicală ce face din el (ai zice) un Orfeu al absurdului; datul respectiv e învestit cu o asemenea pondere, încât, în „mitul” genealogic confecționat de autor, deplasează nașterea eroului de la organul competent, la... ureche (și, în plus, de la mamă la bunică):

> Fuchs nu a fost făcut [citește: „fătat”] chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere, a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală.
>
> (PB: „Fuchsiada”; adaosul între croșete îmi aparține).

[11] A se vedea procesul de individuație, dezvoltat narativ, în finalul piesei: „Pe când își bea cafeaua la *Richmond* din Florida,/ cronòpiosul udă un pișcot cu *lacrimi naturale*” (HCF: „Tristețea cronopiòsului”; cursivele îmi aparțin). Pe de altă parte, motivația respectivă pare mai degrabă de tip iconic.

Dotat, așadar, cu acest caracter individual atât de definit și definitoriu, Fuchs este cu siguranță un *personaj* canonic și coerent. De la referința genetică deplasată care îi motivează condiția în chestiune derivă toate toate celelalte deplasări verificabile la alte nivele. În speță, născându-se el tocmai prin ureche, nimic mai firesc ca tot prin ureche să caute și voluptatea sexuală.

2. Sintactica

Să recapitulăm. Presupoziția de bază a abordării comparative a celor doi autori era continuitatea teritoriului „cratylian" comun colonizat de ei. Acest teritoriu este jalonat de repere semantice precise: în interiorul lui motivarea apare în contraponderea deplasării – a „lumii mișcate din loc" –, iar deplasarea se manifestă prin intermediul motivării. Ceea ce ne sugerează că, irațional prin definiție, universul absurdului își are totuși propria rațiune de a fi, cu alte cuvinte, aici există o coerență și un sens.

Sens ce ascultă, desigur, de *altă* logică, dar nu ignoră legile *acestei* logici, ba chiar le utilizează pentru atingerea țelurilor sale specifice. Este vorba de logica inconștientului, ale cărei conținuturi semnificative, subliniază psihologii, „nu sunt determinate mai puțin strict decât comportamentul conștient" (Gréco, 1967: 943).

În continuare îmi propun să examinez efectele semanticii respective în domeniul narativ propriu-zis, mai precis în acela al *sintaxei narative*. Fără prea mare

risc, aș pune aici un semn de egalitate cu sintaxa *visului*, care este și ea o narațiune, produsă de activitatea formatoare a inconștientului, adică, în termeni freudieni, de „travaliul visului” (*Traumarbeit*). Principalele operațiuni la care acesta din urmă supune conținuturile preconștiente (sau „latente”) ale visului sunt, după cum se știe, următoarele patru:

1º *condensarea* (*Verdichtung*);
2º *deplasarea accentelor afective* (*Verschiebung*);
3º *reprezentabilitatea* (*Dastellbarkeit*) sau, în altă versiune, „dramatizarea”, prin convertirea materialului oniric în imagini vizuale; și, în final,
4º *elaborarea secundară* (*sekundäre Bearbeitung*), prin care visul manifest devine irecognoscibil și incomprehensibil pentru conștiință (cf. Freud, 1963: 91).

În pofida continuității spațiului narativ considerat drept comun la cei doi autori, între ei încap, insist, deosebiri de scară și de grad. O dată mai mult, aventura lui Cortázar se încheie tocmai acolo unde Urmuz abia își începe călătoria prin ținuturile absurdului. „Micuța lume a cronopiòșilor și faimelor” (cf. Durán, 1965: *passim*) pare a cădea sub incidența *reveriei* (germ. *Klartraum*; fr. *rêverie* sau *rêve éveillé*), cel mult sub aceea a visului infantil, pe când *Pagini*-le *bizare* acoperă zona *coșmarului* sau cel puțin a visului adult.

2.1. Visul infantil, ne învață psihanaliza, exprimă în imagini actuale dorințe existente potențial în starea de veghe (cf. Freud, 1969: *passim*).

2.1.1. La Cortázar, putem constata fără dificultate contiguitatea nermijlocită dintre dorință și satisfacerea ei – reală, deși imaginară –, unde virtualul „ca și cum” devine pe dată un efectiv „este”:

> Când un cronopiòs se pune pe cântat, speranțele şi faimele dau fuga să-l asculte, deşi nu prea îi înțeleg pornirea şi în general se simt oarecum șocate. În mijlocul adunării, cronopiòsul îşi ridică brațele micuțe, ca şi cum ar ține soarele pe cer, ca şi cum cerul ar fi o tavă, soarele ar fi capul tăiat al Botezătorului, iar cântecul cronopiòsului este însăși Salomeea dansând despuiată pentru faimele şi speranțele rămase cu gura căscată, tot întrebându-se ce-ar zice de asta părintele paroh, ca să nu mai vorbim de legile bunei cuviințe...
>
> (HCF: „Cronopiòs cântând”).

O atare contiguitate constituie un procedeu de *condensare*, ce suprimă opoziția dintre potențial și actual, în așa fel încât alternativele (sau-sau) se rezolvă în conjuncții (și-și).

2.1.2. *Deplasarea* e aici minimă, căci dorința în cauză nu pare atât de periculoasă încât „principiul realității” să-și mobilizeze toate forțele împotrivă-i. Mai degrabă ea sfârșește prin a câștiga toleranța, cel puțin provizorie, a principiului respectiv:

> Când întâlneau vreo fetiță, tăiau o bucată de furtun albastru şi i-o dăruiau ca să sară furtunul în chip de coardă. Așa încât, la fiecare colț de stradă, începură să apară superbe bule albastre, diafane, cu câte o

> fetiță într-însele, ca o veveriță într-o cușcă. Părinților le-ar fi plăcut să-i ia fetiței furtunul ca să-și ude grădina, dar constatară că viclenii de cronopiòși avuseseră grijă să înțepe furtunurile, din care pricină apa se scurgea prin toate părțile și nu erau bune la nimic. Până la urmă părinții se lăsau păgubași, iar fetița fugea la colțul străzii și sărea, sărea întruna.
>
> (HCF: „Comerț”).

2.1.3. Analogiile dintre această lume fictivă și reverie devin și mai vizibile cu prilejul operațiunilor de *dramatizare* și *elaborare secundară*. Acestor două procese li se datorază faptul că istoriile despre cronopiòși, faime și speranțe au claritatea și imediatețea onirismului infantil, care îi servește copilului, noaptea, căpșunile cu frișcă jinduite ziua. Și tot din ele se naște cunoscuta și recunoscuta suavitate a scriiturii lui Cortázar. Gingășia unor imagini precum „superbe[le] bule albastre, diafane, cu câte o fetiță în ele, ca o veveriță într-o cușcă”, caldele combinații de culori („grădinile verzi stropite cu furtunuri roșii”) și melodioasele bâiguieli într-o limbă născocită („Bună salenă, cronopiòs cronopiòs” sau „Catala răgaz adastă”) – toată această estetică a litotei purcede dintr-o reverie surâzătoare, a cărei curgere cuprinde și contopește, ca în poezia simbolistă, imagini, culori și sunete.[12]

---

[12] De altfel, între poezie și „visare” sau „visătorie” (ca să ne amintim și de frumoasele echivalente românești ale reveriei) există o netăgăduită solidaritate, așa cum a demonstrat-o cu de-amănuntul Gaston Bachelard, în studiile sale despre imaginarul elemental.

2.1.4. Există însă și o altă cale de abordare a visului, poate chiar mai potrivită decât cea freudiană, pentru interpretarea onirismului lui Cortázar, populat de creaturi visate care visează la rândul lor (căci asta sunt, până la urmă, cronopiòșii, faimele și speranțele). Calea respectivă ține și ea de „conexiunea românească”, una dintre ramificațiile ei ajungând, pare-se, în paginile autorului argentinian.

Mă refer la onirologia artistului și psihanalistului Dolfi Trost (1916-1966), membru al grupului suprarealist care a activat în capitala României în scurtul răstimp cvasidemocratic dintre căderea dictaturii fasciste și instaurarea celei staliniste. În eseul său succint dar bogat în idei incitante, intitulat *Le même du même* (1947), din nefericire rămas necunoscut comunității psihanalitice internaționale, autorul respinge dihotomia freudiană „conținut latent” *versus* „conținut manifest”, propunând în loc un soi de aplatizare a celor două nivele. Propune, de asemenea, un model analitic menit a funcționa prin „eternă reîntoarcere la sine, antrenând de fiecare dată straturi succesive și din ce în ce mai largi de realitate”. „Tautologia dialectică” postulată aici de Trost seamănă izbitor cu principiul autoreferențialității și al autoreflectării mesajului ce constituie esența însăși a „funcțiunii poetice” (după Jakobson). Corolarul întregii demonstrații – asupra căreia nu pot insista aici – este că „doar considerarea poetică a visului poate fi obiectivă și științifică” (cf. Trost, 1983: *passim*).

Pertinența propunerii teoretice a lui Trost pentru înțelegerea lumii cronopiòșilor cortázarieni mi se

pare de domeniul evidenței. Dacă, într-adevăr, sintaxa onirică utilizată de Cortázar în istoriile sale se înscrie, tipologic vorbind, categoriei visului infantil sau a reveriei, nu e mai puțin adevărat că în acest gen de vise distanța dintre conținutul latent și cel manifest, chiar măsurată cu etalonul freudian, e minimă. Copilul visează că i se îndeplinește dorința pe care o avusese cu câteva ore înainte și se trezește dimineața pe deplin satisfăcut. Reveria, la rându-i, se poate lipsi de orice interpretare, căci visătorul i se abandonează cu plăcere, fără să-i caute vreo explicație, ba mai mult, excluzând explicația *de plano*, căci (știm cu toții) așa ceva i-ar răpi bună parte din farmec. În ambele cazuri, deci, conținutul manifest e acela care se proiectează în prim-plan, ca produs al unei elaborări secundare de ordin *poetic*.

Ca atare, aș zice că autorul ajunge la „tautologia dialectică” trostiană prin propriile mijloace – și o practică destul de sistematic, în două variante:

(a) Prima constă în accentul pus pe *literalitatea imaginii*. Un exemplu grăitor îl constituie cel citat mai devreme, în care un dat ipotetic devine fără soluție de continuitate unul efectiv: un cronopiòs cântă *ca și cum* ar executa dansul celor șapte văluri, astfel încât cântecul cronopiòsului *este* chiar Salomeea goală. Sau celălalt, unde o floare gândește despre un floral cronopiòs că „e ca o floare” (și unde redundantul *ca* nu reduce, ci, dimpotrivă, potențează tautologia dialectică).

(b) A doua variantă, încă și mai dialectică, e un soi de „negare a negației”: se schițează o interpretare de preferință utilitară, pentru a fi de îndată *respinsă* prin aceeași literalitate (tautologică!) a imaginii poetice. Cel mai explicit în acest sens este cazul deja citat: „Când întâlneau vreo fetiță tăiau o bucată de furtun albastru şi i-o dăruiau ca să sară furtunul în chip de coardă. [...] Părinților le-ar fi plăcut să-i ia fetiței furtunul ca să-și ude grădina, dar constatară că viclenii de cronopiòși avuseseră grijă să înțepe furtunurile, din care pricină apa se scurgea prin toate părțile şi nu erau bune la nimic. Până la urmă părinții se lăsau păgubaşi, iar fetița fugea la colțul străzii și sărea, sărea întruna.”

Alteori, „conflictul hermeneutic” produce efecte hilare:

> Un bogătan, faimă de felul său, are o slujnică. Faima cu pricina ia o batistă, își suflă o dată nasul, apoi o aruncă la coş. Foloseşte o alta şi-o aruncă la coş şi pe aceea. Toate batistele întrebuințate ajung la coş. Când i se termină, cumpără o nouă cutie.
>
> Slujnica adună batistele şi le păstrează pentru ea. Dar, cum purtarea faimei o uimeşte din cale-afară, nu se mai poate stăpâni şi, într-o bună zi, își întreabă stăpânul dacă batistele sunt într-adevăr de aruncat.
>
> — Toantă ce eşti, răspunde faima, *asemenea întrebări nu se pun.* De aci înainte tu o să-mi speli batistele, iar eu o să ies mai ieftin la bani.
>
> (HCF: „Batiste”).

Aici, interpretarea utilitară („tu o să-mi speli batistele, iar eu o să ies mai ieftin la bani”) prevalează asupra celei literale, care coincide cu o întrebare de bun-simț (oare „batistele sunt într-adevăr de aruncat”?) – poate și pentru că această versiune conține și ea o nuanță oarecum interesată („Slujnica adună batistele şi le păstrează pentru ea”). De cele mai multe ori însă, utilitarismul agresiv n-o poate scoate la capăt cu inteligenta rezistență pasivă a literalismului poetic. A se vedea de pildă întâmplarea cu „Leul și cronopiòsul”, analizată anterior, sau o altă „istorie naturală”, intitulată „Condor și cronopiòs”:

> Un condor cade ca un trăsnet peste un cronopiòs în trecere pe Tinogasta, îl înghesuie lângă un zid de piatră şi, umflându-se în pene, îi zice cele ce urmează:
> Condorul: Aibi curajul să spui că nu sunt frumos.
> Cronopiòsul: Domnia ta eşti pasărea cea mai frumoasă pe care am văzut-o vreodată.
> Condorul: Nu-i destul.
> Cronopiòsul: Domnia ta eşti mai chipeș ca pasărea paradisului.
> Condorul: Aibi curajul să spui că nu zbor la mare înălțime.
> Cronopiòsul: Domnia ta zbori la înălțimi amețitoare și eşti cu totul și cu totul supersonic şi stratosferic.
> Condorul: Aibi curajul să spui că miros urât.
> Cronopiòsul: Domnia ta miroşi mai frumos decât un litru întreg de colonie Jean-Marie Farina.
> Condorul: Ce tip împuțit și ăsta. Nu-i chip să-l apuci de undeva și să-i tragi o ciocăneală.

În fine, precum în modelul trostian, tautologia dialectică (de fapt poetică) a lui Cortázar este o „eternă

reîntoarcere” ce antrenează straturi din ce în ce mai ample de realitate. Dovadă, bunăoară, tăblițele ce împodobesc intrarea în casa cea nouă a unui cronopiòs:

> Un cronopiòs își făcu o casă nouă şi, după cum se obișnuiește, puse în vestibul felurite tăblițe, cumpărate de gata sau confecționate la comandă. Tăblițele erau astfel aşezate încât puteau fi citite în serie. Pe prima scria: *Bun sosit celor ce vin într-al nostru cald cămin.* Pe a doua: *Casa nu-i încăpătoare, inima în schimb e mare.* Pe a treia: *Un oaspete în casă e-o pajişte răcoroasă.* Pe a patra: *Suntem săraci de bani, dar nu suntem scârțani.* Iar pe a cincea: *Asta le anulează pe cele de dinainte. Marș afară, potaie.*
>
> (HCF: „Simțiți-vă ca acasă”).

2.2. Atât natura, cât și funcționarea travaliului oniric sunt radical diferite în *Pagini bizare*. Scriitura urmuziană ne lasă aici să întrezărim, în filigran, „obiectele interzise” pe care cenzura și refularea le-au îngropat în străfundurile inconștientului.

2.2.1. Pe unul dintre ele l-am descoperit anterior, cercetând calamburul „În dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârșește printr-o uvertură.” Aici, *condensarea* stratificată a celor trei semnificați ai semnificantului *u-v-e-r-t-u-r-ă* semnalează că gradul maxim de ocultare corespunde sensului de *vagin*.

2.2.2. Deplasarea de accent psihic abate tot timpul atenția de la principal către secundar. Spre exemplu fantezia genetică a nașterii eroului prin ureche deviază și ușurează în parte povara afectivă a unui dat precum acela că „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa”,

ci… de bunică. Trucul îmi aduce aminte o glumă din adolescență, foarte grăitoare în același sens: „Pe X” – ziceam noi – „l-a născut o mătușă din provincie”, făcând aluzie, prin consens hermeneutic, la o posibilă ascendență bastardă a individului respectiv. Aici, ca și acolo, se substituie în primă instanță agentul gestației care, din mamă naturală, devine o rudă (mătușă/bunică), ceea ce nu este decât un eufemism al absenței tatălui legitim. În a doua instanță, Urmuz eufemizează eufemismul, înlocuid vaginul cu urechea, ca „uvertură” – loc și organ – al nașterii; în cele din urmă, condensează ambele eufemisme cu ajutorul motivației umoristice „mama sa neavând deloc ureche muzicală”.

2.2.3. *Dramatizarea* capătă la Urmuz nuanțe abia disimulate de coșmar. După Freud, coșmarul constă în „îndeplinirea câtuși de puțin voalată a unei dorințe, dar a uneia care, departe de a fi binevenită, e o dorință inhibată, refulată” (Freud, 1963: 69).

De acest fel sunt fantasmele sadice care abundă în paginile urmuziene. Iată, de pildă,

– canibalismul:

> Înfometați și nefiind în stare să găsească în întunerec hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, [Algazy și Grummer] reluară atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se putea complecta și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os… Algazy termină mai întâi...
>
> (PB: „Algazy & Grummer”)

– copula bestială:

> Alţi viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreţine până ce au împlinit vârsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, când, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rând pe rând şi fără pic de mustrare de cuget.
>
> (PB: „Ismail şi Turnavitu”)

– imaginea terifică a păsării de pradă – simbol al unei sexualităţi agresive –, cu atât mai relevantă atunci când în locul păsării apare al său *disjectum membrum*:

> Grummer are şi un cioc de lemn aromatic…
>
> Fire închisă şi temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea...
>
> (PB: „Algazy & Grummer”)

– sau când organul şi funcţia se substituie metonimic unul alteia:

> [Gayk] Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezişe, din direcţiunea ce ia uneori nasul său ascuţit, precum şi din împrejurarea că este în permanenţă ciupit de vărsat şi cu unghiile netăiate, îţi face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli.
>
> (PB: „Emil Gayk”).

În consecinţă, nu e de mirare că atmosfera coşmarescă „ţine loc de cenzură” (Freud, 1963: *loc. cit.*) şi de pedepsire implicită a unor asemenea fantazii explicite. Astfel, ciocul agresiv al lui Gayk, motiv de conflict armat cu nepoata sa, este în cele din urmă văduvit de

funcțiunea falică[13] și redus la cea alimentară. Nu e nevoie de multă perspicacitate pentru a recunoaște aici o alegorie transparentă a castrării:

> După aceea conveniră să încheie o pace rușinoasă. Gayk își luă angajamentul să renunțe pentru totdeauna de a mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aci înainte numai la o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub garanția și controlul Marilor Puteri.
>
> (*ibid.*)

Altă obsesie atotprezentă în *Pagini*-le *bizare* ale lui Urmuz este aceea a reificării omului: Fuchs este compus din „o pereche de mustăți cu ochelari după ureche”, o umbrelă și un sol diez; Ismail, din „ochi, favoriți și rochie”; Turnavitu „ia o dată pe an formă de bidon”[14] și așa mai departe. În primă instanță, asemenea imagini provocă râsul, potrivit rețetei bergsoniene *du mécanique plaqué sur le vivant*. În schimb într-a

---

[13] În treacăt fie zis, e curios că identificarea psihanalitică (universală, pare-se) a ciocului cu falusul nu se lexicalizează în română. Fenomenul e prezent, în schimb, în spaniola chiliană.

[14] Să observăm în acest caz motivarea simbolismului la toate nivelele: (a) *T-u-r-n-a-v-i-t-u* ca semnificant onomastic; (b) *a turna* ca semnificat sugerat de numele respectiv, prin intermediul unei etimologii inconștiente de tip oniric; (c) *bidon* (recipient ce servește pentru *a turna* în și din el lichide) ca referent. Desigur, motivarea e perceptibilă numai în limba română; alternativ însă, cititorul străin poate asocia numele *Turnavitu* cu vocabula franceză *tournevis* (șurubelniță), care, firește, are altă adresă semantică, dar conservă conotația reificării mecanice.

doua, aceleași imagini generează angoasă, căci, subliniază Camus în *Mitul lui Sisif*, ele devin emblemele absurdului ca atribut definitoriu al condiției umane.

2.2.4. Elaborarea secundară își ia sarcina de a disimula reverberațiile sinistre ale acestor viziuni onirice dedesubtul unei scriituri ce și-a adjudecat trăsăturile distinctive ale umorului. Coșmarul se deghizează în glumă. De aici uzajul generalizat al parodiei, ca procedeu stilistic în măsură a îndepărta, artificializa și irealiza atrocele, expulzându-l într-un limb al reminiscențelor literare. De aici și o strategie narativă care ascunde pentru a dezvălui și dezvăluie spre a ascunde mai bine conținutul latent interzis. Subtilitatea acestor trucuri iese o dată mai mult în evidență în secvența *uverturii*, unde – ca să recurgem la instrumentele freudiene de analiză a vorbelor de duh (*Witz*) – Fuchs interpretează calamburul ca pe un „dublu sens propriu-zis (joc de cuvinte)”, când de fapt avem de a face cu un „dublu sens cu aluzie” (cf. Freud, 1963: 120). La rândul său, efectul comic al confuziei acoperă un dat ascuns mai degrabă dramatic, și anume inocența, adică impotența personajului.

Restituind unor atari viziuni semnificația lor originară, putem acum aprecia la justa valoare îndrăzneala sporită a lui Urmuz, în comparație cu a lui Cortázar, în a exploata expresivitatea „pozei mișcate”. Pe când pentru autorul argentinian lumea „mișcată din loc” se deplasează către Paradis, românul o face să alunece în direcția Infernului.

3. Pragmatica

Când visăm că în casă au intrat hoții, notează undeva Freud, hoții sunt închipuiți, dar spaima e reală. Situația ne arată, cum nu se poate mai clar, până unde imaginarul și imaginatul sunt în măsură să ne *manipuleze*.

Studiul fenomenului e, firește, de resortul psihanalizei și al psihologiei în genere. Când însă instrumentul manipulării sunt texte verbale sau scrise, fenomenul cade și sub incidența științelor limbajului, în speță a semioticii. Iar dintre subdiviziunile acesteia, cea care poate da seama despre procesul în cauză este *pragmatica*, prin faptul că se ocupă tocmai de relațiile semnului cu cei care îl folosesc.

Din vastul spectru tematic tratat la acest capitol, mă voi opri la două funcțiuni textuale care, după părerea mea, interesează nemijlocit analiza noastră. Prima este centrată pe obiectul prin excelență al manipulării, destinatarul implicit al narațiunii, cu care ne și identificăm, de obicei, ca destinatari reali. Numele său „tehnic" este *naratarul* (cf. Nøjgaard, 1977: *passim*). A doua funcțiune e manipularea ca atare, pe fondul interacțiunii dintre un locutor și un interlocutor, considerată *act de limbaj*. Cum se poate deduce cu ușurință, ambele aspecte sunt complementare și corelate, dacă nu reprezintă, chiar, două fețe ale aceleiași monede.

3.1. Când Cortázar ne informează că fiii cronopiòșilor își urăsc părinții „până în cele mai mici amănunte", iar apoi notează:

> Dar cronopiòșii [părinți] nu suferă din cale-afară din pricina asta, căci şi ei îşi urau părinţii – şi s-ar părea chiar că o asemenea ură *e un alt nume al libertății sau al lumii largi*.
>
> (HCF: „Educație princiară"; cursivele îmi aparțin)

Este limpede că, în a doua jumătate a frazei, naratorul nu îndeplinește vreuna dintre sarcinile sale curente: nu relatează fapte, nu interpretează comportări, nu caracterizează personaje. Vocea narativă se adresează unui interlocutor tăcut, pentru a-i solicita adeziunea de principiu la o afirmație de ordin reflexiv („și s-ar părea chiar că"). Această prezență discretă e lectorul intern sau *naratarul*.

3.1.1. Demersul naratorului către companionul său e încununat de succes, deoarece îl situează la același nivel cu sine, îi alimentează cunoștința cu informațiile pe care le posedă („și ei [cronopiòșii] își urau părinții") și astfel îl face părtaș la propria-i putere și voință.

Ba mai mult: cronicarul cronopiòșilor caută nu numai compania, ci și asistența cititorului, pentru că, între altele, și unul, și celălalt – atât naratorul, cât și naratarul lui Cortázar – se află în poziție similară față de traiectoria lumii fictive în deplasare. E o poziție de *exterioritate*, din care amândoi contemplă poza mișcată cu tandrețea, dar și cu detașarea adultului față de jocurile de copii.

Drept urmare, în sfera pragmaticii domnesc raporturi cordiale, după chipul și asemănarea lumii ata-

șante și pacifice care sălășluiește în spațiul textual. Chiar când lucrurile se complică (a se vedea, spre exemplu, bucata intitulată „Neajunsuri în serviciile publice”, pe care o voi comenta mai încolo), acest pact de încredere reciprocă între narator și naratar nu dispare, ci, așa cum vom vedea, doar se modifică.

3.1.2. Dimpotrivă, naratorul urmuzian își ostilizează naratarul, caută să-l prindă în capcane meșteșugite, făcând apoi ca lumea să se deplaseze odată cu cititorul captiv. Privite în perspectivă pragmatică, toate strategiile și stratagemele sintactice și mai ales semantice examinate mai devreme tocmai la așa ceva tind: să-l inducă în eroare și să-i înșele așteptările.

Din acest punct de vedere, merită osteneala să revenim asupra motivării conotative din „Cronicari”, ce constă în saltul operat de la nivelul conținutului la acela al formei (cf. *supra*, 1.1.2). După cum ne amintim, morala fabulei este *Pelicanul sau babița*, unde particula adversativă *sau* sugerează existența unei alternative reale, când de fapt e vorba de una verbală. Dis-juncția așteptată de cititor se vădește astfel a fi o con-juncție, pe deasupra între sinonime, astfel încât destinatarul sfârșește prizonier în cercul vicios al tautologiei.

Nu e de mirare că atari vicleșuguri au izbutit să-i tragă pe sfoară (și aceasta a fost prima și suprema lor victorie) până și pe unii cititori reali reputați ca perspicace, plasându-i pe nepusă masă în postura micuțului cronopiòs care caută cheia pe noptieră, noptiera

în odaie, odaia... Acest cronopiòs neajutorat e chiar emblema naratarului urmuzian.

La fel, nu e de mirare că, dându-și seama de asta, el a prins pică pe cel ce îl derutase în așa măsură. Autorul *Pagini*-lor *bizare* e dintre aceia care se citesc cu adversitate. Așa se face că, între cele două războaie (și mai apoi), aproape unanimitatea criticii academice românești s-a constituit în *super ego* colectiv, pentru a minimaliza opera lui Urmuz, etichetând-o drept „simplă bufonerie" (cf. G. Călinescu, 1974: 30).

Prin contrast, cabala bonzilor culturali nu face decât să releve meritele avangardei românești din aceeași epocă: recunoscând în „bizarul" sinucigaș un suflet frățesc, acei tineri din interbelic ne-au restituit un Urmuz subversiv și revoltat, înaintaș și franctiror al revoluției suprarealiste.

3.2. Cum am anticipat la începutul paragrafului de față, celălalt aspect pragmatic pe care îl voi cerceta aici constă în *actele de limbaj*.

Teoria în cauză, elaborată de filosoful britanic John Langshaw Austin (1911-1960) pornind de la dihotomia saussuriană *Langue* vs. *Parole*, își propune să dea un răspuns la întrebarea fundamentală „Cum să faci lucruri cu vorbe?", ca să cităm titlul celei mai cunoscute cărți a autorului (*How to do Things with Words*, 1955).

După Austin, un „act de limbaj" sau „de vorbire" (*speech act*) este realizarea concretă a limbajului. Când, de pildă, transmiți sau soliciți informație, comiți

un act declarativ, respectiv unul interogativ, iar când ceri cuiva să facă ceva, actul cu pricina se cheamă imperativ. Independent însă de natura lor, actele de vorbire se desfășoară în trei direcții:

1º *locutivă*: valoarea vădită a actului, concretizat într-o propoziție (de exemplu „Mi-e cald”);

2º *ilocutivă*: actul tentativ al vorbitorului (aș dori ca interlocutorul meu să deschidă fereastra); și, în fine,

3º *perlocutivă*, adică efectul asupra ascultătorului (interlocutorul chiar o deschide).

Actul locutiv trebuie să conțină destulă informație pentru ca interlocutorul să poată deduce intenția ilocutivă a locutorului și să reacționeze perlocutiv la aceasta, adică să o satisfacă sau nu.

3.2.1. Dimensiunea, sau mai degrabă proiecția pragmatică a piesei urmuziene despre care a fost vorba anterior, va ieși în evidență și mai net dacă o vom pune să funcționeze în cadrul unui scenariu modelat de actele de limbaj.

Pentru început, cunoaștem locutorii fabulei: „niște cronicari”; cunoaștem și necesitatea – „duceau lipsă de șalvari” – care îi determină să se adreseze la doi interlocutori succesivi: Rapaport și Galileu. Doar că actele locutive formulate explicit de locutorii în cauză nu au nimic de-a face cu ilocuțiunea respectivă. Primului interlocutor ei îi solicită „să le dea un pașaport”, celui de-al doilea îi cer imperativ să înceteze a tortura „ale [s]ale ghete vechi”. Cum e de așteptat, reacțiile perlocutive ale interlocutorilor nu au vreo legătură cu

una sau cealaltă. Rapaport „juca un carambolaș”, ignorând nu numai dezideratul tacit al „cronicarilor”, ci până și faptul că „Aristotel nu văzuse ostropel” (altă ilocuție? provenind de la care act locutiv?). Galileu, la rândul lui, perlocutează (ierte-mi-se barbarismul!) printr-o locuțiune imperativă, însă adresată altui interlocutor („Sarafoff, servește-te de cartof”).

Cele prezentate se întâmplă la nivelul *enunțului*, care constituie conținutul locutiv al actului de limbaj propriu-zis, adică al *enunțării*. Enunțarea își are subiectul ei, să zicem un supralocutor de la care emană, identificat îndeobște cu autorul însuși. Cât privește ilocuțiunea acestuia, singurul îndrituit să o deducă e, desigur, naratarul și/sau un „suficient lector” extern (care, în continuare, va perlocuta conform gusturilor și preferințelor proprii). În literatură, explicitarea respectivei intenționalități auctoriale se consideră a fi o eroare grosolană.[15] Cu o singură excepție: așa-numitul „gen didactic” și în special fabula, a cărei convenție specifică cere chiar ca morala să conțină mesajul ilocutoriu pe care autorul dorește ca cititorii săi să-l ia în considerare, în speranța de a le putea astfel controla reacțiile perlocutoare.

[15] Și, totuși, practicată cu asiduitate atât de belferi fără vocație care au terorizat generații întregi de elevi cu inepta întrebare „Ce vrea să spună poetul?”, cât și de bovarici mercenari „cu tendință” (*mit Tendenz* – ca să ne amintim de terminologia socialistă germană ce făcea furori în România pe vremea lui Urmuz). Celebrând o asemenea (sub)literatură, Lenin are totuși meritul de a o fi numit pe șleau „partinică”, pe când Sartre a botezat-o eufemistic „angajată”.

Urmuz recursese la strategia respectivă – în variantă „canonică” – în piesa intitulată „Plecarea în străinătate”, a cărei „Concluziune și morală” sună astfel: *De vreți cu toți în timpul nopții un somn în tihnă să gustați,/ Nu faceți schimb de ilustrate cu cel primar din Cârligați*. E adevărat că distihul ilocutoriu are tot atâta legătură cu elocuțiunea precedentă câtă doleanța „cronicarilor” ca Rapaport „să le dea un pașaport”, câtă „lipsa de șalvari” a acelorași; dar cel puțin acolo există un act imperativ (să nu se facă schimb de ilustrate „cu cel primar din Cârligați”) și o expectativă perlocutivă (ca, odată satifăcută exigența respectivă, cititorii să guste „un somn în tihnă” pe durata nopții). În „Cronicari”, autorul radicalizează procedeul. Ce poate deduce interlocutorul urmuzian din morala „Pelicanul sau babița”? Nu mare lucru. La fel ca lectorul intern (naratarul), confruntat cu un montaj de acte de vorbire incongruente și haotice (care, după Eugène Ionesco, configurează o adevărată „tragedie a limbajului”), pe când cititorii externi, reali – adică noi toți –, contemplă, repet, o alternativă pur verbală (sinonimie) acolo unde ne așteptam la o dilemă reală. Cum și ce să perlocutezi în cazul de față, când ceea ce ți se cere e să alegi între pelican și… pelican? Asupra acestei interogații fără răspuns posibil, se închide scenariul fabulei urmuziene ca act de limbaj.

3.2.2. Înainte de a pune capăt incursiunii noastre prin împărăția absurdului ghidați de un român și un argentinian, și după ce l-am urmărit pe cel dintâi exercitându-și puterile discreționare prin apelul la o

serie de acte de limbaj specifice, mi se pare interesant și util să vedem de asemenea, fie și în grabă, cum cel de-al doilea acționează, în chip similar, atât asupra supușilor săi fictivi – cronopiòși, faime și speranțe –, cât și asupra celor reali, adică asupra noastră.

În acest scop, propun să revenim la textul „Neajunsuri în serviciile publice", citat și la începutul eseului de față, însă doar parțial, în chip de introducere și fără vreo analiză cât de cât detaliată.

Pentru început, să-l citim acum încă o dată și în întregime:

> Ca să vezi ce se poate întâmpla când pui bază pe cronopiòşi. Abia numit Director General al Radiodifuziunii, cronopiòsul cu pricina convocă nişte traducători de pe San Martín şi îi puse să traducă toate textele, anunțurile publicitare şi cântecele în română, limbă nu tocmai populară în Argentina.
>
> Pe la opt dimineața faimele începură să dea drumul la radio, nerăbdătoare să asculte ştirile şi reclamele cu untdelemnul Geniol, ăl mai prima la potol.
>
> Şi le auziră, dar pe româneşte, astfel încât nu înțelegeau decât marca produsului. Uluite, faimele scuturau aparatele, însă totul continua să se transmită în română, până şi tangoul *În seara asta vreau să-mi beau mințile*, iar la telefonul Direcției Generale o domnişoară răspundea tot pe româneşte la clamoroasele reclamații ale publicului, fapt ce crea o harababură de toți dracii.
>
> Prinzând de veste, Guvernul ordonă să fie împuşcat cronopiòsul ce îndrăznise a întina astfel tradițiile patriei. Din nefericire plutonul de execuție, alcătuit din recruți cronopiòşi, în loc să tragă în fostul Director General, deschise focul asupra mulțimii

> adunate în Plaza de Mayo, țintind atât de bine, încât doborî şase ofițeri de marină şi un farmacist. Fu convocat în grabă un pluton de faime, cronopiòsul fu executat în bună regulă, iar pe postul lui fu numit un distins compozitor de cântece populare şi autor al unui tratat despre materia cenuşie. Faimă fiind, acesta repuse în drepturi limba națională în domeniul radiotelefoniei; însă celelalte faime îşi pierduseră deja încrederea în Radio şi aproape că nu mai deschideau aparatele. Pesimiste din fire, multe dintr-însele îşi procuraseră dicționare şi manuale de limba română, precum şi biografii ale regelui Carol şi ale doamnei Lupescu. Româna ajunse la modă în pofida indignării Guvernului, iar la mormântul cronopiòsului împuşcat soseau pe ascuns tot soiul de delegații, stropindu-l cu lacrimi şi cărți de vizită pe care se puteau citi nume binecunoscute la Bucureşti, oraş de filatelişti şi atentate.

La nivelul enunțului, istoria lui Cortázar poate fi privită, și ea, ca mizanscena unui act de vorbire.

Dimensiunea elocutivă a acestuia constă în instituirea românei drept limbă oficială în rețeaua radiofonică a Argentinei, rezultatul fiind „o harababură de toți dracii". Nimic precis nu cunoaștem despre intenția ilocutivă a „cronopiòsul[ui] cu pricina", care ia decizia respectivă „[a]bia numit Director General al Radiodifuziunii"; doar „Guvernul" (originalul plusează: *el Superior Gobierno*) i-o atribuie pe aceea de „a întina [...] tradițiile patriei".

Cunoaștem în schimb o mulțime de reacții perlocutive la ilocuțiunea presupusă. Mai întâi, același *Superior Gobierno* „ordonă să fie împuşcat cronopiòsul [...]

iar pe postul lui fu numit un distins compozitor de cântece populare şi autor al unui tratat despre materia cenuşie”. Aflăm apoi despre plutonul de cronopiòși care, în loc să-și împuște semenul, fost Director General, deschid focul asupra asistenței, doborând „șase ofițeri de marină și un farmacist”. În al treilea rând, faimele perlocutează evoluând de la stupoare la pesimism și sfârșind prin a se dedica studiului asiduu al limbii române și al biografiilor regelui Carol și doamnei Lupescu. În fine, ni se relatează despre vizitele semiclandestine la mormântul cronopiòsului executat, efectuate de „tot soiul de delegații” ce îl stropeau cu lacrimi și depuneau *in situ* „cărți de vizită pe care se puteau citi nume binecunoscute la Bucureşti, oraş de filatelişti şi atentate”.

Trecând la nivelul enunțării, să începem cu subiectul respectiv, deci cu locutorul a cărui elocuțiune este chiar narațiunea de față, considerată drept enunț; locutor pe care, cum am mai spus, obișnuim a-l suprapune autorului. Prezența acestuia poate fi localizată cu oarecare certitudine în propoziția inițială: „Ca să vezi ce se poate întâmpla când pui bază pe cronopiòşi”, căci numai de la un asemenea subiect poate emana remarca în cauză, adresată naratarului sau mai degrabă destinatarului extraficțional.

„Neajunsuri în serviciile publice” nu e o fabulă, prin urmare în text nu este și nici nu poate fi exprimată explicit latura ilocutivă a actului de vorbire, adică ce și cum se așteaptă de la noi ca reacție la elocuțiunea de față. Putem totuși să deducem intenția locutorului din recursul său sistematic la ironie, atât față de

kitsch-ul naționalist atât de prizat până în ziua de azi în America Latină (un amestec promiscuu de tango, false tradiții, folclor calp și rituri marțiale), cât și față de simbolurile societății de consum ce colonizează imaginarul clasei mijlocii. Frustrarea unor atari așteptări trădează, desigur, o intenționalitate sarcastică, dar, chiar și atunci când Cortázar apelează la resursele umorului negru și cruzimii (ca în scena execuției), ea nu are agresivitatea mușcătoare a lui Urmuz. Cu atât mai mult cu cât, cum am subliniat de la bun început, textul cortázarian se alimentează și din amintirea amuzată și amuzantă a bizarului cuplu alcătuit dintr-un rege picaresc și o amantă de aceeași teapă.

Menit a-l „epata pe burghez" – pe faimele dinăuntrul și din afara textului –, acest act de limbaj trebuie să fi fost comis într-o dispoziție zâmbitoare. Același zâmbet scriitorul dorea probabil să-l vadă și pe fețele cititorilor săi „suficienți".

Un fel de epilog

În acest punct putem trece la evaluarea finală a universului fictiv configurat într-olaltă de către Urmuz și Cortázar. Ceea ce ne va ajuta să-i situăm pe cei doi autori din punct de vedere tipologic, restaurând totodată perspectiva istorică pusă până acum între paranteze.

Radicalismul lui Urmuz, consecvența delirantă cu care aplică până în pânzele albe legile absurdului într-o lume dislocată și diformă ne dezvăluie faptul că opera

sa îndeplinește o funcție negativă; mai bine zis că, în context românesc, este însăși Negația. Din acest punct de vedere, autorul *Pagini*-lor *bizare* aparține de drept și de fapt familiei marilor torturați ai literaturii universale, alături de un Blake, un Dostoievski, un Kafka…

Julio Cortázar nu aspiră la o asemenea singularitate copleșitoare. Sosind mai târziu în spațiul absurdului, argentinianul îl sublimează și revendică pentru această categorie o valoare *pozitivă*, asociind-o cu panorama instinctelor pacificate, unde domnește „principiul plăcerii". De aceea, chiar eticheta *absurd*, aplicată peisajului în cauză, trebuie luată *cum grano salis* (ba chiar cu mai multe). Ea denotă distanța pe care și-o ia lectorul adult față de o viziune a lumii (să-i zicem) infantilă – deși, pe de altă parte, se apropie de aceasta cu empatie și cu destulă simpatie. Atitudine ce poate fi interpretată ca un soi de revanșă a „principiului realității", incapabilă totuși de a neutraliza irezistibila atracție a utopiei. Căci „micuța lume" a cronopiòșilor cortázarieni nu este decât proiecția dorinței de nestins a artistului de a trăi aievea viața imaginației (Henry Miller).

Urmuz întoarce spatele acestui ispititor țel estetic cu reverberații de Paradis. Arta sa explorează Infernul, populat de monștrii zămisliți de „somnul rațiunii" proprii și a altora. Intensitatea suferinței ce se ghicește aici ne dă măsura urgenței de a schimba lumea.

PARCĂ MAI IERI… IAR AZI, ISTORIE

Recviem pentru un poet național

Eu nu sunt altceva decât
o pată de sânge
care vorbește

1. Zile fatidice: un colaj în chip de cronică

De câte ori încerc să-mi evoc ziua aceea mohorâtă de la sfârșitul unui an mohorât, îmi răsună fără încetare în minte

(nu știu dacă atunci sau acum)

un vers din Baudelaire: *Aujourd'hui jour fatidique, vendredi treize...* Nu e un simplu capriciu al memoriei: cu adevărat era pe treisprezece ale lunii, iar ziua săptămânii era fatidică și ea, doar că, în tradiție românească, în loc de vineri, marți, cea cu trei ceasuri rele. Tustrele își uniseră puterile malefice pentru ca în acea marți, 13 decembrie 1983, să-l smulgă dintre noi pe Nichita Stănescu.

Aflând copleșitoarea veste, mulți dintre cetățenii micii și hărțuitei Republici a Literelor Românești am simțit că nimic nu mai putea fi ca până atunci. Și deși

viața, cu ironia ei infailibilă, a avut grijă să ne dezmintă, și deși zilele au curs în continuare indiferente, cu același ger de iarnă

(care în clipa asta, în încăperea înghețată în care scriu aceste rânduri, îmi pare conservat prin... îngheț, de doi ani încoace)

şi cu rutina cenuşie a penuriei – cu toate acestea, nu ne înşelam. Căci pe 13 decembrie 1983, la numai cincizeci de ani, trecuse în veşnicie ultimul „poet național" al României.

Încolo, mi-e cu neputință să-mi derulez în minte filmul evenimentelor din următoarele două-trei zile. Îmi amintesc doar scene disparate, fără vreo legătură directă cu moartea lui Nichita; în schimb, retrăiesc cu mare acuitate

(dovadă că de atunci nu m-a părăsit)

sentimentul de revoltă neputincioasă ce ne cuprinsese constatând *ingratitudinea* României oficiale față de cel care, consimțind sau nu, își răsfrânsese asupra ei o parte din prestigiul propriu. Regimul, pentru a cărui demagogie naționalistă gloria poetului era un argument că „nasc şi la Moldova oameni", îl priva acum cu obstinație de onorurile postume cuvenite. Umblau zvonuri

(și, într-o țară ca a noastră, între propagandă şi zvonuri nu-i prea greu de ales)

că pentru priveghiul lui Nichita Stănescu Uniunea Scriitorilor solicitase Rotonda Ateneului şi că fusese refuzată categoric, fără vreo explicaţie. Că se ordonase înlăturarea de la sediul Uniunii, situat pe traseul spre Centru al coloanelor oficiale, a oricăror însemne vizibile de doliu, ce o indispuneau pe „tovarăşa”...

De-aceea, nici nu ne-a mirat din cale afară faptul că funeraliile lui Nichita au fost programate vineri

(ca să rămânem tot în schema baudelairiană)

la amiază (când majoritatea locuitorilor adulţi ai Capitalei se aflau la lucru) şi că, la încheierea ceremoniei, câteva autocare i-au transportat în grabă pe puţinii participanţi de la Uniunea Scriitorilor direct la Bellu.

(căci concentrări de mulţimi sunt permise numai la mitinguri și defilări festive; iar într-un Bucureşti aflat parcă sub stare de asediu, nu e de tolerat ca un simplu cortegiu mortuar să stânjenească libera circulaţie a patrulelor poliţieneşti)

Pentru cei ce găsesc o consolare în simboluri, mai e de spus că locuinţa de pe urmă a lui Nichita se află nu departe de lăcaşul de veci al lui Eminescu. Ieşind din spaţiul presărat cu zile fatidice al petrecerii lor pământeşti, ultimul şi primul „poet naţional” al României pot acum dialoga în tihna eternităţii.

2. Un concept-capcană

Atributul de „poet naţional” acordat lui Nichita Stănescu este, pentru români, în afară de orice discuţie.

Bănuiesc însă că unui cititor străin calificativul cu pricina – nu atât referitor la cel în cauză, cât mai ales ca atare – îi poate părea îndeajuns de obscur, dacă nu chiar suspect. De aceea voi încerca înainte de toate să clarific semantica şi contextele termenului respectiv, precum şi raportul lui Nichita cu acest concept, tipic pentru cultura românească (dar şi pentru cea a centrului şi estului Europei, în genere).[1]

Rădăcinile ideii de poezie/poet național(ă) trebuie căutate în romantismul secolului al XlX-lea; mai concret, în reacția la imaginea generică şi abstractă a Omului pe care o cultivase până la sațietate neoclasicismul din Veacul Luminilor. Prin simetrie inversă, romanticii exaltă gustul modern al pitorescului şi exoticului, interesul față de etnografie şi folclor; pe scurt, aspiră să ajungă la universal și la absolut fără a sacrifica determinările specifice ale particularului (modernitatea nefiind, după Baudelaire, decât *l'élément particulier de chaque beauté*). Iar într-o epocă numită – *et pour cause* – „secolul naționalităților”, diferența specifică de tip *național* nu putea cu niciun chip să lipsească dintre determinările cu pricina. Pe acest

---

1 Studiul de față a fost scris în România, prin 1984-1985, ca introducere la o amplă selecție din poezia lui Nichita Stănescu destinată publicării în străinătate. Transcriind aceste pagini, la o distanță de peste treizeci de ani, am căutat să le păstrez pecetea momentului istoric, chiar dacă ele conțin unele afirmații la care astăzi nu aș mai subscrie sau le-aș nuanța într-o măsură considerabilă. Am evitat deci, pe cât posibil, ispita aducerii lor la zi, mai ales în ce priveşte limpezirile ideologice la care am ajuns după 1989. (*Notă actuală*)

fond ideologico-estetic, în regiuni ale continentului unde națiuni „tinere” şi oprimate încep a-şi revendica dreptul la existența istorică, chemarea ambivalentă a romantismului – spre universalitate prin particularism local – își află o soluție dialectică în figura poetului-Mesia, capabil să facă umanitatea părtaşă la mesajul mântuirii neamului său.[2]

Numai că, de atunci până acum, diverse lecții dure pe care ni le-a servit Istoria ne-au făcut foarte bănuitori față de dialectica ingenuă a romanticilor. Am învățat de pildă că, pe teren național, cultivarea diferenței ce ne deosebeşte poate la fel de bine să ne despartă radical de ceilalți, când nu ne împinge chiar să le contestăm dreptul la propria diferență. Astfel, în *Discursurile către națiunea germană* (*Reden an die deutsche Nation*, 1808) ale lui Fichte, tonul mesianic și chiar unele accente şovine sunt explicabile şi de scuzat ca răbufnire exasperată a orgoliului german umilit de ocupația napoleoniană; dar în alt context, acelaşi ton şi aceleaşi accente devin componente ale discursului nazist. Şi am mai învățat că absolutul adus pe teren național devine aproape întotdeauna o apologie a absolutismului. Nu întâmplător Hegel, căutând fundamentarea filosofică a „statului-națiune” – o idee și ea de sorginte romantică –, identifica realizarea practică a spiritului absolut cu... monarhia prusacă.

[2] Secolul al XlX-lea ne oferă o amplă galerie de încarnări ale acestui arhetip: grecul Dionysios Solomos (1798-1857), polonezul Adam Mickiewicz (1798-1855), ucraineanul Taras Şevcenko (1814-1861), maghiarul Petöfi Sándor (1823-1849), mai târziu românul Mihai Eminescu (1850-1889).

Astăzi ştim că universal-umanul e multiplu şi că tocmai naționalul e cel care tinde în mod absolut (dacă nu absolutist) către unicitate. Național şi universal sunt termeni intens contradictorii, iar obsesiva exigență romantică a reconcilierii lor pare cu adevărat irealizabilă. Singura dialectică onestă în acest domeniu mai poate fi doar una „negativă”: a înfrunta antinomia în toată vehemența ei şi a extrage dintr-o astfel de trăire o soluție „agonică”, mereu provizorie, mereu parțială şi mereu contradictorie. Căci mai ales trebuie suspectate panaceele purtând pecetea hegelienei negări a negației: atunci când nu sunt doar un ieftin truc retoric, ele devin alibiul ideologic al cultului Statului, despre ale cărui dezastruoase consecințe în sfera spirituală ne previne Octavio Paz: „Nu există prejudecată mai pernicioasă şi barbară ca aceea care acordă statului puteri în sfera creației artistice. Puterea politică este sterilă, căci esența ei, oricare ar fi ideologia ce o camuflează, constă în dominarea oamenilor [...] acolo unde ideologia se înstăpâneşte pe întreg câmpul acțiunii omeneşti, arta vegetează sau se transformă într-o activitate servilă şi mecanică” (Paz, 1973: 287).

Ca să revenim la Nichita Stănescu, dacă opera şi mai ales prezența sa în spațiul cultural românesc satisfac în cea mai mare măsură expectativele noastre cu privire la ceea ce este ori ar trebui să fie un „poet național”, e între altele şi pentru că el a rămas până la urmă imun la suspiciune.

Îmi amintesc că mi se plângea odată de un răuvoitor care îl acuzase de antisemitism şi în concluzie se

întreba retoric: „Cum poate un poet să fie *anti*?” La rândul meu, m-am întrebat în sine-mi cum de nu înțelegea Nichita că astăzi un poet poate fi *numai* „anti” (desigur, nu antisemit); sau, în cazul ideal, *în afara* alternativelor prestabilite în termeni de „pentru” şi „contra”.

În aceeaşi ordine de idei, era cunoscută antipatia pe care o nutrea față de nihilismul avangardei, deşi poezia sa era orice altceva decât conservatoare şi cuminte. Proverbiala-i generozitate față de tineri s-a dezmințit doar o singură dată, când, într-un vehement articol polemic, a denunțat „jegul ironiei” ce infesta poezia optzeciştilor. Şi atunci m-am mirat (şi n-am fost singurul) cum de nu-şi dădea el seama că, într-o lume în care limba de lemn se propagă cu viteza celulelor canceroase, doar bisturiul ironiei – şi chiar un anumit nihilism – mai pot opri ori cel puțin încetini acest proces de anihilare a inteligenței.

Ca „poet național” deci, Nichita Stănescu a fost sau măcar i-a plăcut să pară total inapetent la spiritul critic, atunci când acesta leza un sistem de loialități voluntar asumate şi devenite pentru el (ca pentru bună parte a generației ’60) o limită şi o capcană.

Ca să înțelegem fenomenul, e necesar să facem un ocol contextual.

În România, cu situarea ei geopolitică nu deosebit de favorabilă[3], care a făcut ca aşa-zisa „construcție

[3] „Insulă latină într-o mare slavă”, „la porțile Orientului”, „în calea invaziilor”, „la răscruce de imperii”... iată câteva stereotipuri care o descriu, în termeni poate exagerați, dar nu falşi.

națională” să se încheie abia în 1918 și să fie din nou pusă în cauză în 1940, era firesc să se nască iluzia unui raport legic, deci foarte strâns, între soarta națiunii și aceea a Statului-națiune. Primejdiile – presupuse sau reale – care amenințau integritatea acestuia au fost folosite cu mai mult sau mai puțin succes pentru a se crea sindromul unității în jurul Puterii (al oricărei Puteri) stabilite. În tot cazul, tactica respectivă a reușit în momente critice să neutralizeze reflexele critice ale intelectualității românești.

Contingentul cultural din care făcea parte Nichita (indivizi născuți în anii ’30, care au trăit în copilărie războiul și ocupația sovietică, a căror tinerețe a coincis cu instaurarea și cu prima și cea mai dură fază a regimului comunist, iar la maturitate au asistat cu speranță la încercările de emancipare de sub tutela Moscovei) reproduce această iluzie ideologică și consecințele ei în condițiile specifice ale României postbelice. „Romantici” fără voie, căci puși sau făcuți să creadă că se află în situația dialectică a secolului al XIX-lea, ei au interpretat simulacrul de destalinizare și timidele gesturi de independență schițate de conducerea comunistă românească pe la mijlocul anilor ’60 (după o fază de mimetism neînchipuit de servil al modelului sovietic) drept „negare a negației”: reabilitare a demnității naționale, reîntemeiere simbolică a Statului-națiune. O dată mai mult, sistemul a reușit astfel să instrumentalizeze o strălucită Pleiadă a literelor românești. Între cele două părți s-a încheiat un pact informal și inegal. Una dintre ele – generația lui Nichita – și-a asumat

toate obligaţiile: să-şi reprime sau să pună surdină criticii, să-şi amâne *sine die* aspiraţiile la libertăţi individuale şi cetăţeneşti mai ample, să împrumute regimului o parte din prestigiul ei dobândit printr-o creaţie culturală abia tolerată şi de fapt desfăşurată în răspărul, sau în tot cazul în marginea *establishment*-ului. Cealaltă, Puterea, a păstrat pentru sine mai toate avantajele decurgând din mistificarea speranţelor şi din administrarea eficace a şantajului moral. Această alianţă contra naturii a continuat în linii mari să funcţioneze chiar și după ce a devenit limpede pentru oricine că aşa-zisa independenţă nu mai e decât un pretext pentru etalarea deschisă a demagogiei naţionaliste, pentru izolaţionismul cultural şi pentru un grosolan populism neodogmatic, ca fond pe care se profilează un cult al personalităţii cu accente paranoide. Nici în ultimul deceniu al regimului, când intelectualii români[4], alături de grosul populaţiei, sufereau efectele unei penurii fără precedent, când copiii lor frecventau şcoli din ce în ce mai degradate şi când ei înşişi asistau zilnic la distrugerea patrimoniului istoric şi cultural al ţării, nici atunci, deci, ei n-au încetat să aducă prinos Statului, ca unică garanţie de dăinuire a naţiunii.[5] Dilemele cu care se lupta generaţia ’60 definesc, desigur,

[4] Vorbesc de marea lor majoritate (fapt care trebuie subliniat cu tărie), şi nu doar de aceia pentru care pactul iniţial a devenit cu timpul complicitate, adică mijloc de a-şi asigura un loc la banchetul Puterii.

[5] După mine, această orbire voluntară (şi de bună credinţă) explică în bună măsură exiguitatea numerică şi slaba prestaţie socială a disidenţei româneşti. (*Notă actuală*)

dimensiunea „națională” a dialecticianului naiv care a fost Nichita Stănescu. În plus, această dimensiune ascultă şi de alți doi parametri, cu un caracter mai personal.

Primul ar fi, după mine, *parametrul Eminescu,* tendința – poate nu cu totul conştientă – a poetului de a-şi forja propria traiectorie artistică după tiparul marelui înaintaş. Trebuie subliniat însă că toate analogiile ce se pot stabili între figura şi opera lui Nichita Stănescu, pe de-o parte, şi acelea ale lui Mihai Eminescu, pe de alta, sunt şi tot atâtea deosebiri, care dovedesc cât de anevoioasă, anacronică şi în ultimă instanță de nedorit a devenit astăzi condiția „poetului național”.

La Eminescu, fireşte, se pot depista germenii cultului modern al Statului, dat fiind că, neobosit studios al idealismului german, el a extras de acolo ideea unei entelehii absolute spre care ar tinde zbuciumata viață istorică a națiunii. Dar, ca ultim vlăstar al marelui romantism german, el transfigurează patriotismul comun şi banal într-un geotropism metafizic al sufletului, foarte înrudit cu acela pe care Hölderlin îl numise cândva *vaterländische Umkehr*[6]: o tandră legătură cu pământul natal, o coborâre în străfundurile sânului matern al gliei, în căutare de refugiu dar şi pe urmele unui paradis pierdut, care este copilăria mitică şi mai este dulcea inexistență întru care se reconciliază în fine cei doi frați inamici, Eros şi Thanatos...

---

[6] Expresie pe care mă văd nevoit să o traduc drept „reîntoarcere patriotică” (*Vaterland* însemnând *patrie*, adică, literal, *ogorul patern*), deşi, într-o logică elementară şi arhetipală, mai potrivit ar fi „matriotică”.

La Nichita Stănescu, rareori pământul natal devine un tărâm al reîntoarcerii sau un refugiu, şi numai atunci „când, omule, eşti singur, când eşti bântuit/ de neiubire”. Cel mai adesea e temelie („A te sprijini de propriul tău pământ/ când ești sământă”) și început de metamorfoze:

noi suntem semințele și ne pregătim
din noi înşine să ne azvârlim în altceva
cu mult mai înalt, în altceva...
care poartă numele primăverii...

(**11E**: „A unsprezecea elegie. Intrarea în muncile de primăvară”)[7].

Aceste citate, extrase dintr-un singur poem, sunt simptomatice pentru atitudinea virilă şi „progresistă” a lui Nichita, în contrapunct cu psihismul infantil al „conservatorului” Eminescu. Magnetismul elementar a cărui atracție o resimte Nichita nu vine din paradisul matern-htonian, adânc şi închis al increatului, ci din

[7] Sursa versurilor transcrise aici sunt volumele antologice Stănescu 1975 și Stănescu 1988. Ortografia a fost adaptată tacit normelor actuale. Intervențiile grafice în corpul citatelor îmi aparțin. Excerptele respective vor fi identificate prin titlul poemului de proveniență, precedat de acela al volumului original, în siglă: *Sensul iubirii*, 1960 (**SI**), *O viziune a sentimentelor*, 1964 (**VS**), *Dreptul la timp*, 1965 (**DT**), *11 Elegii*, 1966 (**11E**), *Oul și sfera*, 1967 (**OS**), *Roșu vertical*, 1967 (**RV**), *Laus Ptolemæi*, 1968 (**LP**), *Necuvintele*, 1969 (**NC**), *Un pământ numit România*, 1969 (**PNR**), *În dulcele stil clasic*, 1970 (**DSC**), *Belgradul în cinci prieteni*, 1971 (**BCP**), *Măreția frigului*, 1972 (**MF**), *Epica Magna*, 1978 (**EM**), *Opere imperfecte*, 1979 (**OI**), *Noduri și semne*, 1982 (**NS**). Se citează și anumite poeme necuprinse în volume (**NV**) la momentul scrierii acestui eseu.

eter, din înălțimi, dintr-un orizont nețărmurit. Simbolismul ființei ca germinație, de sorginte biblică („grăuntele care moare”), este conotat ca lansare spre înălțimi și prevestește apariția aripii, a păsării și a zborului: imagini emblematice prin care, într-o fază ulterioară, poezia nichitiană se deschide cu totul spațiului aerian.

Dacă ar fi legitim sau măcar posibil să interpretăm inefabile semnificații poetice în cheia unei alegorii socio-istorice, am zice că raportul caracteristic pe care Eminescu îl întreține cu elementul matern al pământului reflectă postura la fel de caracteristică a „poetului național” din secolul trecut, pentru care entitatea telurică (Patria) este cu atât mai dezirabilă cu cât e mai amenințată, iar puseul regresiv în sânul gliei decurge din identificarea individului cu destinul națiunii, care nu poate exista decât în măsura în care posedă o vatră proprie, un teritoriu. Din contră, văzduhul spre care tinde sămânța și cerul suveran brăzdat de superbe zburătoare cu sau fără aripi, ori mai bine zis de zborul însuși, constituie în opera lui Nichita Stănescu un spațiu amplu și fără hotare, deci simbolizează noua vârstă istorică a poeziei românești, aspirația ei către universalitate, noile-i standarde și exigențe („din noi înșine să ne azvârlim în altceva/ cu mult mai înalt”).

Există deci o tensiune obiectivă între dinamica și vocația creatoare reală a lui Nichita, pe de-o parte, și condiția de „poet național” (de tipul secolului al XIX-lea), pe de altă parte, spre care a fost canalizat atât de emu-

lația eminesciană, cât şi de obediența sa la şantajul Puterii. Să nu-şi fi dat oare seama poetul de nocivitatea extremă a unei atari contradicții? Pentru mulți, ambiguitatea poziției lui era o dovadă de iresponsabilitate, dacă nu chiar de cinism. Personal, prefer o altă explicație. Ca atâția alții, Nichita nutrea iluzia că ar fi putut să-şi salvgardeze în esență libertatea artistică şi spirituală cu prețul unor mici concesii fără importanță făcute *establishment*-ului (pe care, „național" fiind, poetul îl considera de altfel drept răul cel mai mic). Asemeni liber-cugetătorului ce se simte totuşi dator să respecte cultul Cetății, Nichita jertfea şi el pe altarul public al statului-națiune. Ceea ce n-a înțeles a fost însă faptul că zeii pe care îi cinstea (cu bună credință, deşi pur formal) nu deveniseră mai puțin barbari şi setoşi de sânge doar pentru că vorbeau limba Cetății (adică a victimelor lor potențiale). Şi deşi partea cea mai adâncă şi mai adevărată a Eului său o rezervase Poeziei, aceasta nu putea să rămână cu totul neatinsă de umbra însângerată a respectivilor idoli. Cel puțin aşa vedeau lucrurile acei cititori exigenți care îi luaseră de bună afirmația: „Poetul ca și soldatul/ nu are viață personală" (**BCP**: „Poetul ca și soldatul").

Situația admite încă o explicație, nu lipsită de legătură cu cel de-al doilea element care a favorizat căderea lui Nichita în capcana întinsă de Putere. Pe acesta l-aş numi *parametrul delicateții*. Aşa cum am arătat și mai înainte, poetul respingea din principiu orice formă de nihilism şi de ironie. Îndărătul conceptualizării teoretice se ascundea însă incapacitatea lui

funciară pentru refuz şi negaţie: „Spune Nu doar acela/ care-l știe pe Da” (**11E**: „Elegia întâia. Dedicată lui Dedal”) – trăsătură comportamentală la temelia căreia se afla o constantă caracterologică. Poetul era, în fapt, un larg suflet slav (moştenit, fără îndoială, de la mama sa, rusoaica Tatiana Cereaciukina, din Novocerkassk, purtată de vârtejul istoriei la Ploieşti, pe care poetul însuși o evoca adese cu tandrețe și nostalgie. O calitate care, printr-un efect pervers propriu acestor vremuri perverse, se transformase în principalul său defect. Nichita practica nobilul cult al sociabilităţii şi un public indiscret îi invada zi şi noapte spaţiul şi timpul, anulându-i orice intimitate, spionându-i şi răstălmăcindu-i vorbele şi faptele. Avea o nevoie aproape fiziologică de prietenie: și vulgari adulatori îl înconjurau fără încetare, evacuându-i de lângă el pe cei ale căror iubire şi respect puteau lua şi forma dezacordului. La cel mai mic semn de cordialitate şi prețuire, el se simțea dator să pluseze: şi, cu abile avansuri, Puterea a reuşit să-i smulgă declaraţii şi interviuri pe care, mai târziu, a fost primul care le-a regretat... Ca pentru a adeveri vorbele lui Rimbaud: *Par délicatesse/ J'ai perdu ma vie...*

De aceea, la catafalcul lui Nichita, pe lângă toate celelalte, am trăit şi un anumit sentiment de uşurare. Ingratitudinea României oficiale dovedea că prea puține legături de substanță existaseră între marele poet şi efigia calpă a „poetului naţional”. Mai ales că moartea, înlăturând orice posibilitate de manipulare „prin delicatețe”, ni-l reda acum pe prietenul bun, delicat şi

generos, adică pe Nichita cel dintotdeauna: *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.*

3. *Il miglior fabbro del parlar materno*

Cazul lui Nichita Stănescu ne-a convins, sper, cu prisosință de faptul că între cele două componente ale formulei „poet național" există un „conflict de interese" a cărui pacificare nu poate fi decât parțială şi provizorie şi nu poate surveni decât în cadrul unei dialectici negative. Căci doar negația poate prezerva poezia în afara determinărilor care, altfel, ar aservi-o. Liberă de ele (deci şi de rădăcinile naționale care îi încătuşează zborul), poezia devine atunci – şi numai atunci – capabilă să clădească lumi paralele şi alternative, a căror „frumusețe convulsivă" (cum ar zice Breton) poate fi o speranță pentru lumea aceasta.

Dacă totuşi există un domeniu în care naționalul nu înseamnă doar o capcană pentru poezie, domeniul respectiv nu poate fi altul decât *limba*, patria imaterială a poetului, adică spațiul spre care îl atrage irezistibil nostalgia originilor. Numai în legătură cu această „patrie" se poate vorbi de o „misiune socială" a Poeziei (cf. Eliot, 1960: *passim*). Datoria nemijlocită a poetului, explica autorul *Țării pustii*, e față de limba sa, pe care trebuie mai întâi s-o păstreze, iar apoi s-o dezvolte şi s-o ducă la perfecțiune. În termenii noştri, este vorba de „creşterea limbii româneşti", la care alții adaugă şi „îndreptarea" ei.

Niciun creator demn de acest nume nu poate – şi nu vrea – să se sustragă acestor îndatoriri, dar ele

devin cu adevărat urgente şi stringente, dobândind chiar o tentă ce poate fi numită fără rezerve naţională, acolo unde condiţia limbii se vădeşte într-un fel sau altul vulnerabilă ori precară. De pildă, păstrarea unor graiuri care de veacuri băteau în retragere a fost sarcina pe care şi-au asumat-o felibrii provensali şi mai ales literaţii Cataloniei de un veac încoace; aşa cum scria unul – poate cel mai mare – dintre ei, Salvador Espriu (1913-1985): *hem viscut per salvar-vos els mots/ per retornar-vos el nom de cada cosa* („noi am trăit ca să vă salvăm cuvintele,/ ca să vă înapoiem numele tuturor lucrurilor”. Pe de altă parte, „creșterea și îndreptarea” limbii au constituit misiunea şi victoria creatorilor neoebraicei, care au făcut să ţâşnească din inscripţiile osificate ale tradiţiei glasul viu al unei naţiuni moderne. Datoria acelora a căror limbă este una „tânără”, în permanentă şi riscantă evoluţie, ca româna, ţine atât de „păstrarea”, cât şi de „îndreptarea” ei (evitându-i atât degradarea vernaculară, cât şi anchiloza puristă). Îndeosebi însă are de-a face cu *creșterea* limbii, anexând pe seama acesteia noi şi noi teritorii de realitate, exterioară şi interioară. Poet naţional (de astă-dată fără ghilimele) este acela chemat să elibereze puterile latente ale cuvintelor printr-o continuă luptă purtată la hotarele limbajului sau, cum ar spune Apollinaire, *aux frontières de l'illimité et de l'avenir.* Condiţia naturală a poetului naţional e deci aceea a „avangardei” (în sensul moral şi cultural al termenului), situaţia de revoluţie permanentă pe seama limbii naţionale.

Această stare poetul o poate atinge doar în măsura în care, cum arată Eliot, izbuteşte să lărgească spectrul sensibilităţii omeneşti. În România, cei trei maeştri ai cuvântului pe care, printr-un fel de consens tacit, îi considerăm drept „poeţi naţionali”, ne-au dăruit fiecare câte un sentiment care, până atunci, nu fusese trăit pe româneşte.

Legatul lui Eminescu, de pildă, este atracţia romantică a adâncului, a increatului, un spaţiu emoţional în care se topesc pasiunile antagonice, patria noastră transcendentală unde revenim fără încetare prin *vaterländische Umkehr.* Odată anexat sufletului românesc acest nou teritoriu, limba română şi-a apropriat numele lui, „farmecul dureros” purtând pecetea geniului verbal eminescian.

Cu Tudor Arghezi (1880-1967), literatura română a dobândit sentimentul limbii ca materie palpabilă şi ca obiect al unei poetici „materialiste” în centrul căreia se află categoria muncii de tip artizanal (cf. *supra*: „O poetică materialistă”). De asemenea, el a introdus în poezia românească estetica urâtului, cu consecinţe asemănătoare celor produse în poezia franceză de Baudelaire.

Nichita Stănescu – care vorbea undeva despre „cele două patrii convergente” ale sale, „cea de pământ şi piatră” şi „numele ei”, conchizând că „Limba română este patria mea” – şi-a dat seama poate mai bine ca oricare altul de corelaţia ce există între misiunea poetului faţă de limba sa, pe de-o parte, şi înrâurirea „avangardistă” pe care poezia o va exercita în mod

necesar asupra scării sensibilităţii şi a sentimentelor, pe de altă parte. De aceea demersul nichitian este orientat (ca să ne amintim de titlul unui eseu al său) în direcţia unei „noi frontiere a sufletului uman”.

De la Eminescu-ctitorul, Nichita extrage ideea că o nouă construcţie poetică, oricât de novatoare în structură, trebuie să revalorifice diverse materiale ale trecutului, la fel cum, în întreaga Europă, ţăranii Evului Mediu şi-au clădit casele cu pietre din drumurile romane, iar constructorii catedralelor au încorporat în zidurile lor capiteluri şi metope antice. Iată reversul pozitiv al inapetenţei poetului pentru negaţie: în contextul respectiv, până şi ironia – ce îi trezea repulsia ca formă de nihilism steril – devine (aşa cum o dovedesc cu prisosinţă multe piese din ciclul *În dulcele stil clasic*) o unealtă de mare precizie pentru prelucrarea materialului moștenit în vederea refolosirii lui. Desigur, atitudinea aceasta este până la un punct comună tuturor reprezentanţilor generaţiei ’60, al căror principal aport şi succes l-au reprezentat restauraţia continuităţii culturii româneşti (odată abolită falsa ruptură a dogmatismului jdanovist). La Nichita Stănescu, însă, demersul cu pricina ține, în mod expres și manifest, de misiunea socială prin excelență a poeziei, care este „creșterea” și „îndreptarea” limbii sau, după Eliot, ducerea ei la perfecţiune. În speță, Nichita susținea că procedura ideală de valorificare a tradiţiei poetice constă în a adânci şi a diversifica stilul unui mare poet al trecutului. În acest sens, el însuşi începe prin a-l aprofunda pe Arghezi, pentru ca mai târziu opera sa

matură să devină o „enciclopedie" a versului românesc, unde diversele voci şi ritmuri ale poeziei noastre (şi, desigur, ale marii poezii a lumii) răsună când distinct și recognoscibil, când (con)topite în armonii noi.[8]

Pe de altă parte, în măsura în care Nichita Stănescu moşteneşte de la Eminescu şi latura *sui-generis* conservatoare a acestuia, el o canalizează în direcția „păstrării" limbii materne. Condițiile politice şi culturale în care şi-a exercitat însă această misiune l-au dus la rezultate radical străine de premisele şi intențiile inițiale. Există în poezia nichitiană nostalgia unui „cuvânt plin" (*parole pleine*, cum ar zice Derrida), cu sensuri ontologic garantate şi atribuite – mai ales într-o fază târzie – „cuvântului-cuvânt" al Evangheliei, care la început a fost şi apoi s-a întrupat.[9] Paralel însă cu setea de semnificație ideală şi stabilă – care, evident, decurge din pierderea ei –, aici îşi face un loc tot mai important, etalându-şi întreg spectrul de nuanțe, un sentiment aproape avangardist de neîncredere în verb, vorbă şi cuvânt, aşadar un nihilism semantic de care Nichita se apropie în chip paradoxal, involuntar şi poate nu întru totul conştient. Evoluția respectivă

---

[8] Un asemenea demers „enciclopedic" poate fi considerat şi *Levantul* lui Mircea Cărtărescu (1990), dar dintr-un punct de vedere postmodern explicit. Rămâne de văzut în ce măsură poetul optzecist „adânceşte" în sens nichitian... chiar precedentul nichitian. (*Notă actuală*)

[9] Astfel, tema poetică a limbii se încrucişează (dacă nu se şi contopeşte) cu marea temă a căutării christomorfice care străbate întreaga operă a lui Nichita de la cele *11 Elegii* încoace şi, mai ales, în a doua şi a treia perioadă a creației sale.

are, desigur, un profund substrat metafizic, de care mă voi ocupa mai încolo. Pentru moment însă, nu-mi pot reprima tentația să citesc versuri precum cele de mai jos în cheie *politică*:

I-am spus Daimonului: tu nu ştii că
vorba arde,
verbul putrezeşte
iar cuvântul
nu se întrupează ci se destrupează.
(**EM**: „Daimonul meu către mine")

(cu atât mai mult atunci când sensul lor este pulverizarea sensului)

şi atunci şi nici atunci
cuvintele n-or fi porunci
ca şi acum, ca şi acum
când înțelesul literei e fum.
(**NV**: „Scrisorile, IV. Ultima scrisoare ruptă")[10]

[10] Cum am arătat într-o notă anterioară, acest eseu a fost conceput ca introducere la un volum din poezia lui Nichita Stănescu ce urma să fie publicat în străinătate. În vederea alcătuirii lui, am colaborat îndeaproape cu poetul în ultimele sale luni de viață. Nichita mi-a furnizat un *corpus* de inedite destinate volumului respectiv, pe care îl dorea unul nou, apărut mai întâi în traducere. După moartea sa, care a zădărnicit proiectul inițial, am recurs la soluția selecției antologice. Am reținut însă și piesele noi (desemnate aici prin sigla **NV**), pe care le consider deosebit de semnificative, căci, după părerea mea, reprezintă o etapă distinctă în creația nichitiană. Deoarece în 1985 am părăsit România, ignor dacă poemele în cauză au fost publicate, şi în ce formulă editorială. Aceiași factori, așa cum se va vedea mai încolo, îmi complică sensibil și sarcina analizei etapei în cauză. (*Notă actuală*)

Într-o epocă în care degringolada generală a vieții, degradarea continuă a nivelului de educație şi torentul de propagandă ineptă și agramată ce inundă mijloacele audio-vizuale amenință nu numai funcția critică a spiritului, ci şi ființa însăşi a limbii române, cu consecințe dezastruoase asupra integrității „patriei lingvistice" a poetului, un asemenea nihilism catartic constituie reacția lui instinctuală de apărare şi, totodată, unica formă în care el mai poate răspunde îndatoririi de „păstrare" a limbii. În fața şi împotriva limbii de lemn care produce degenerescența cuvântului prostituându-i sensurile, Nichita ridică entitatea *necuvintelor*.[11]

Din diverse puncte de vedere, limbajul poetic al lui Nichita Stănescu constituie desigur o „creștere a limbii românești" – în sensul familiar Văcărescului –, dar pe de altă parte, adică în măsura în care evoluează către o „ne-limbă", el întreține cu cea de obște raporturi destul de încordate. „Necuvintele", spre exemplu, se află în centrul unei întregi constelații lexicale de compuse cu prefixul *ne-* şi alte particule de negație (una dintre trăsăturile inconfundabile ale scriiturii nichitiene). Semnificații „necuvintelor" configurează o serie de concepte negative. Referenții acestora sunt ne-lucrurile unei ne-lumi pe care, în fine, ne-limba o

---

[11] Din păcate asemenea fenomene n-au dispărut, iar uneori s-au chiar accentuat după decembrie 1989. De aceea, demersul nichitian își păstrează actualitatea, sarcina cititorului „suficient" (ca să ne amintim de Montaigne) fiind aceea de a o descifra și interpreta în noul context. (*Notă actuală*)

conține și o proiectează dinăuntrul unei *ontologii negative.* Dacă la toate acestea vom adăuga „lumile simultane”, universul mirosului și populația Somnului, „tunelul oranj” sau cele două fundamentale „feluri ale firii de a fi”, adică „starea contemplării” și „starea lipsei de timp” (**LP**: *„Laus Ptolemæi*, I. Prelecțiune”), ne vom putea forma o idee mai completă despre „noua frontieră” spre care țintește poezia lui Nichita. Ca să o poată atinge, poetul și-a transformat propriul suflet într-un laborator și un poligon de încercare al noilor stări ale ființei, ce constituie eventuale alternative propuse lumii acesteia. Amplificarea sferei de cuprindere a limbajului presupune, deci, în primul rând, o lărgire a sensibilității proprii și apoi a aceleia a publicului potențial.

În ce măsură însă noile sentimente pe care le conține această nouă sensibilitate nu pot fi trăite decât pe românește? Să luăm un exemplu simplu. Ca să simți „râsul-plânsul”, ne explică atât poetul, cât și diverși comentatori ai săi, trebuie să fii nu numai român, ci și ploieștean, căci doar la Ploiești, zice-se, psihismul local ar fi dezvoltat acest sentiment specific, ca urmare a provocărilor mediului natural și istoric. Desigur, asemenea afirmații trebuie luate *cum grano salis,* căci Nichita nu se complăcea câtuși de puțin în spațiul pestriț al tipicului. Încă din epoca lui *Enghidu,* din acel dureros proces de recunoaștere a propriului sine în oglinda celuilalt, se naște îndoiala asupra capacității organului lingvistic de a exprima realiile sufletului:

> *si pentru durerea cea mare, albastru*
> *i-am zis.*

(...)
Te-ntreb, oare, tu, dacă asemenea ai spus, surâzând,
cărei alte dureri i-ai spus astfel?
(...)
prietene, cum este albastrul tău?
(**DT**: „Enghidu")

Pentru a rezolva contradicția existentă între alteritatea senzorialului şi identitatea denumirii, Nichita va căuta, în faze ulterioare, nume noi pentru senzații noi:

Nu pot să cred că frunza e verde
şi atât.
În lumea simultană ea este ahov
şi-n cealaltă lume simultană este
sirip
şi-n cealaltă lume este ep
în cealaltă up etc.
(**LP**: „Certarea lui Ptolemeu, IV")

Acest demers lingvistic duce cu necesitate la lărgirea paletei senzoriale, în urma unei ciudate maladii a ființei, pe care poetul o explorează tot *via negationis:*

Sunt bolnav. Mă doare o rană
călcată-n copite de cai fugind.
Invizibilul organ,
cel fără nume fiind,
neauzul, nevăzul,
nemirosul, negustul, nepipăitul
cel dintre ochi şi timpan,
cel dintre deget şi limbă,
cu seara mi-a *dispărut simultan.*
(**11E**: „Elegia a zecea. Sunt")

La simțuri diferite, organe diferite proiectează noul senzoriu într-o dimensiune diferită a ființei:

Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,
organul numit taur mi-a fost înjunghiat
de fulgerul toreador și zigurat
pe care tu-n arenă-l ai.
Organul Nor mi s-a topit
în ploi torențiale, repezi,
și de organul Iarnă, întregindu-te,
mereu te lepezi.

(*ibid.*)

După această rapidă trecere în revistă, să revenim la întrebarea anterioară, formulând-o mai precis şi complet: Cum să situăm ontologia negativă a lui Nichita Stănescu şi căutarea lui experimentală a unei „noi frontiere a sufletului uman" față de limba română? Îmi amintesc, în această ordine de idei, de o pătrunzătoare observație a conservatorului Miguel de Unamuno despre „modernistul" Rubén Darío: „Pe dumneata eu te socotesc un scriitor care caută, în spaniolă, să spună lucruri pe care nici nu le-a gândit nimeni vreodată în spaniolă, şi nici nu le poate gândi cineva, astăzi, cu spaniola" (*apud* Paz, 1974_2: 218). În mod analog, Nichita ne face să simțim lucruri care numai pornind de la poezia lui pot fi simțite în şi mai ales dincolo *de* limba română. Asaltând pe dinăuntru limitele limbajului, poetul face astfel un neprețuit serviciu limbii naționale.

De aceea, i se potriveşte elogiul lui Dante către dascălul său Arnaut Daniel, pe care îl numea *Il miglior fabbro del parlar materno.*

4. De la „poezia națională" la posmodernism

În rezumat, asumându-şi misiunea „creșterii" și „îndreptării limbii românești", Nichita Stănescu ajunge pe această cale la un permanent experimentalism în domeniul scriiturii, ceea ce înseamnă potențarea expresivității latente a limbii naționale până la limitele ei naturale şi dincolo de ele, şi mai înseamnă explorarea întregului spectru senzorial pe care se sprijină expresia poetică; toate acestea, în scopul atingerii unei „noi frontiere a sufletului uman".

Experimentalismul respectiv nu decurge numai din natura „misiunii sociale" a poeziei față de limbă. Asaltul asupra limitelor limbajului pune totodată în cauză un întreg tipar istoric şi tipologic al literaturii, dat fiind că opera nichitiană, sau mai bine zis dinamica ei, este reprezentativă pentru faza *postmodernă* a poeziei românești (cf. Ivanovici, 1983: *passim*). Un asemenea diagnostic poate ridica (și ridică) unele semne de întrebare, deoarece Nichita este privit de obicei ca un *summum,* iar creația sa ca o *summa* a modernismului în România (aşa cum, de altfel, am şi încercat să demonstrez în cele de până aici). La acest punct se cuvine deci să aduc anumite precizări.

Din spectrul polisemic deosebit de amplu al termenului, am ales accepțiunea în care el apare la Octa-

vio Paz: pentru poetul și teoreticianul mexican, postmodernismul înseamnă nu atât ceva diferit de modernitate, cât o *exacerbare* a ei, care survine odată cu avangarda, prin accelerarea maximă a ritmului caracteristic al schimbării şi rupturii[12]: „Violența şi extremismul ei îl confruntă curând pe artist cu limitele artei şi ale talentului său. [...] Deşi avangarda deschide drumuri noi, artiştii şi poeții le parcurg cu o asemenea repeziciune, încât nu întârzie să ajungă la capătul lor" (Paz, 1974_2: 159). Constatare parcă formulată anume pentru a descrie *dinamica* poeziei lui Nichita Stănescu. Într-un răstimp relativ scurt (1960-1983), poetul român a practicat şi a epuizat atâtea stiluri, încât, după mine, se poate vorbi de un „fenomen Nichita" comparabil din acest punct de vedere cu fenomenul Picasso.

În genere, critica românească distinge în opera nichitiană două perioade creatoare: (1) de la **SI** la **MF** (1960-1972) şi (2) de la **EM** la **NS** (1978-1982); la acestea aş adăuga şi o a treia, abia schițată în unele poeme din ultimul an de viață al poetului (**NV**) (1982-1983). Însă între aceste mari etape şi înăuntrul lor abundă nuanțele stilistice, stadiile intermediare, variațiile bruşte sau treptate de scriitură. Autor proteic, cu o uluitoare mobilitate şi versatilitate intelectuală, Nichita îşi „submina" la răstimpuri propria-i expresie lirică, cu rezultate de fiecare dată diferite. Deşi, deci, fazele şi subfazele respective nu pot fi descrise decât în succesiune cronologică, totuşi, în cazul de față, ideea de

[12] De altfel, pentru Paz, tradiția poeziei moderne și a întregii modernități este chiar „tradiția rupturii" (*op. cit.*: *passim*).

evoluție ar trebui considerată într-un sens metaforic. Cu alte cuvinte, ca să ne formăm o imagine exactă despre unitatea organică a operei nichitiene, e necesar să ne imaginăm stadiile ei drept coexistente, defel paşnic, dar ascultând totuşi de o anumită coerență structurală și funcțională. Cu referire iarăşi la sistemul teoretic al lui Octavio Paz, acest tip de coeziune internă ține de categoria *metaironiei*, definitorie pentru aşa-numita situație postmodernă: „Metaironia dezvăluie interdependența dintre ceea ce numim *superior* şi *inferior* şi ne obligă să suspendăm orice judecată. Nu este o răsturnare de valori, ci o eliberare, etică şi estetică în acelaşi timp, care pune contrariile să comunice între ele" (*op. cit.*: 155).

Poziția proeminentă pe care o deține tema amoroasă în primele două volume ale lui Nichita Stănescu (**SI**, 1960 şi **VS**, 1964) conferă o bază pozitivă „vorbirii pline", care aici e o trăire, o prezență incontestabilă, nelăsând vreun loc nostalgiei sau conştiinței pierderii ei. Ne aflăm însă într-o fază (ca să zic aşa) *prelingvistică*. Spre deosebire de etapele ulterioare, aici cuvântul se întrupează, sau mai degrabă este trup. Părțile de cuvânt sunt membrele trupului, iar câmpul sintactic al discursului este alcătuit din gesturi, adică din proiecții dinamice ale membrelor. De aceea, o figură abstractă de limbaj, ca de pildă *metafora* (care în sens strict retoric este o comparație abreviată prin omiterea conjuncției „ca"), se transformă concret şi nemijlocit în *personificare*. De pildă, într-o frază gestuală articulată nu pornind de la limbă, ci de la mână, iubirea încetează a fi *ca* o „leoaică" și devine *chiar* leoaica:

Mi-am dus mâna la sprânceană
la tâmplă şi la bărbie,
dar mâna nu le mai ştie
şi alunecă-n neştire
pe-un deşert în strălucire,
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mişcările viclene,
înc-o vreme,
înc-o vreme...
(**VS:** „Leoaică tânără, iubirea”).

Cât despre metafora *lato sensu,* adică „transferul” sau „transportul” de material gestual dintr-un domeniu de semnificație într-altul, aceasta este valabilă doar la un nivel omogen al prezenței. Astfel, în piesa „Amfion, constructorul” (*ibid.*)*,* cu ajutorul unui proces sintactic analog, membrele omenești trec prin transformări teriomorfe pentru a ajunge în cele din urmă o cetate: configurație nouă, ce nu încetează a fi totuşi trup, dat fiind că este proiectată în chip de spațiu menit să primească trupul Iubirii:

Te aştept să-ți desprinzi
trupul din iarbă, femeie.
Din umerii mei şi din întreaga mea putere
țâşnesc două pantere, nemaivăzute pantere,
pe noi se-aştern, curcubeie,
şi se fac viaducte şi poduri, curând,
peste căi ferate lucind, peste trenuri trecând.

Dar chiar şi în această primă fază încep a se întrezări unele îndoieli cu privire la temelia ontică a limbajului.

Aşa ceva mi se pare că indică, retrospectiv privit, un fragment precum acesta:

Nu se poate copacul să fie copac.
Ar fi prea liberă vederea vegetalului.
Nu cred că am două mâini și două picioare
Ar fi prea liberă vederea trupului.
(**LP**: „Certarea lui Euclid, III”).

Asemenea îndoieli devin cu totul explicite începând cu volumul următor (***DT,*** 1966), în speță (așa cum am văzut) cu poemul „Enghidu”. Aici, Nichita inițiază simultan căutarea metafizică a ființei ca sens şi traiectoria existențială pe care o voi numi „dezlegarea de cuvânt” (împrumutând titlul unuia dintre poemele sale târzii).

Pentru început, vom constata doar dezlegarea cuvântului însuși de cuvânt: de acel cuvânt (moştenit de la Arghezi) care posedă ponderea materială şi corporală a lumii existente. Paradoxul demersului constă în aceea că, tocmai când limbajul trece printr-un asemenea proces de vidare ce îl va duce (cum am mai spus) la starea de ne-limbă, deci când plenitudinea pierdută devine obiect de nostalgie, discursul nichitian dobândeşte, tocmai atunci, o ipostază cu adevărat lingvistică. Ne-limba devine limbaj mai ales față de (ca să zic aşa) o pre-limbă, dat fiind că în acest stadiu se trăieşte dramatica diferențiere a semnificantului și semnificatului de referentul lor palpabil, iar între cele cele două laturi ale semnului se cască o prăpastie care mai poate fi acoperită doar printr-un salt riscant peste abisul semantic, iar uneori chiar înăuntrul lui.

Între 1966 şi 1970, scriitura nichitiană trece printr-o nouă metamorfoză, anticipată în chip de coşmar de poemul „Savonarola”, din **DT:**

> *Să ardem copacii pe rugul vanităţilor,*
> (...) *ca să fie totul*
> *mai simplu, cu mult mai simplu!*
> (...) *Să renunţăm la picioare,*
> *pentru că mersul e-o vanitate* ş.a.m.d.

Principala caracteristică a acestei transformări este abstragerea progresivă a conţinutului figurativ şi reprezentativ al discursului, în scopul de a se ajunge la entitatea ascetică a „necuvântului” ca teren al metamorfozei înseşi:

> *El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete.*
> *Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinţi.*
> (...)
> *Eu am trecut prin el.*
> *El a trecut prin mine.*
> *Eu am rămas un pom singur.*
> *El*
> *un om singur.*
> (**NC**: „Necuvintele”).

Cele două capodopere ale perioadei respective, **11E** (1966) şi **LP** (1968), constituie axele fixe în jurul cărora devenirea poetică se articulează într-o structură. Cu ajutorul sintaxei şi al altor procedee gramaticale, materialul verbal este supus unui proces de alienare, tinzând pe de-o parte spre transparenţa uscată a discursului filosofic (la limita căruia se află unidimensionalitatea cuvântului-concept), iar pe de altă parte către precizia deschisă a simbolului matematic.

Ceea ce nu înseamnă că n-ar exista, chiar în această fază, şi anumite cazuri de recădere în figurativ ca, de pildă, în **11E**, *Tentația realului* („A cincea elegie") sau *Opțiunea la real* („A şaptea elegie"); în **LP** acea *...împotrivire la aspectul pietros al versurilor de până acum* („Laus Ptolemæi", IX); iar în **NC** tentativa de recuperare a corporalității limbajului, prin tipicitatea idiomatică a „râsu'-plânsului". Dar asemenea fenomene rămân marginale şi nu ies de sub egida dialecticii metaironice care constă în coexistența şi comunicarea contrariilor. Astfel încât chiar şi aceste recidive participă la o funcțiune mai generală a poeziei moderne: critica radicală a literaturii ca obiect, ceea ce înseamnă critica limbajului şi a sensurilor acestuia (Octavio Paz). Din punctul acesta de vedere, caracteristică este transformarea „râsu'-plânsului" din element exotic şi pitoresc în „ciudatul râs al rațiunii estetice", care mai apoi va funcționa – fără a mai fi măcar numit – ca un parametru structural implicat în prelucrarea critică a ritmurilor şi temelor tradiționale întreprinsă de Nichita în limitele cronologice ale aceleiaşi etape.[13]

În **BCP** (1971) – dincolo de caracterul ocazional al multora dintre piesele volumului – şi îndeosebi în **MF** (1972), apar şi se acumulează o serie de trăsături a căror importanță nu o putem aprecia decât în perspectiva noii rupturi reprezentate de cei şase ani de tăcere, după care asistăm la apariția unui ciclu relativ

---

[13] În speță, într-o fază retro anunțată de „Preşedintele Baudelaire" (**OS**, 1967), desfăşurată şi dusă la capăt în volumul **DSC**, 1970.

unitar alcătuind o a doua perioadă în creația nichitiană (**EM**, 1978; **OI**, 1979; **NS**, 1982). La vremea respectivă, caracteristicile noii faze au deconcertat mulți critici, care le-au interpretat drept simptome ale descompunerii manierei nonfigurative a lui Nichita şi ale crizei metodei sale poetice. De altfel, neînțelegerea a persistat şi după 1978, când în jurul **EM** a izbucnit o aprinsă polemică, unde, după părerea mea, atât susținătorii, cât şi negatorii cărții n-au reuşit să-i prizeze esența novatoare.

A doua mare perioadă a lui Nichita Stănescu prezintă deci următoarele trăsături distinctive (anticipate de ultimele două volume ale primeia, volume apărute în 1971 şi, respectiv, 1972):

1. *Inegalitatea valorică*, decurgând din interdependența metaironică dintre superior şi inferior, precum şi din indiferența postmodernă față de factorul axiologic, căci, ne spune Octavio Paz, interesul artistului se îndreaptă acum cu precădere spre funcționarea valorilor, nu spre ierarhia lor. În **NS**, bunăoară, preocuparea prioritară pentru funcționalitate se va materializa într-o adevărată dramă a scriiturii pusă în scenă în poemul „Căutarea tonului”.
2. Prezențele neliniştitoare*:* „cerşetorul orb”, „îngerul”, ființele înaripate de tot soiul, „lupul cu gât de lebădă culcat pe prima ninsoare” şi, în fine, „Daimonul” cu multiplele-i apariții. Toate acestea şi altele asemănătoare ne-ar putea duce cu gândul la o revenire a principiului personificării (din prima fază a poeziei nichitiene),

dacă n-ar fi într-adevăr cu neputință să le deducem (ca acolo) din vreo metaforă sau comparație de orice fel. Dacă totuşi ipoteza respectivă nu poate fi cu totul exclusă, acest fapt se datorează unei noi caracteristici a acestei epoci de creație și anume:

3. Fragmentarismul, ca modalitate *sui generis* a structurii – sau cel puțin a structurării semnificatului. În **BCP** și **MF** se face simțit magnetismul unui anumit întreg, ce se exercită asupra frânturilor de semnificant; dar nici despre atracția în sine, nici despre totalitatea respectivă nu se poate afirma ceva precis, decât că seamănă cu nostalgia după un sens ontologic ipostaziat. Începând cu **EM**, acest întreg se și arată, și încă sub forma unei noi corporalități (de care ține și principiul personificării). Pe de altă parte însă, imaginile de mutilare și sfâșiere ce o figurează par a indica faptul că avem mai degrabă de-a face cu *disjecta membra*, cu trupul sfârtecat al limbajului.
4. Consecințele ce rezultă din această ultimă trăsătură caracteristică se cuvin examinate pe două planuri: unul care privește orientarea și altul referitor la metoda adoptată în etapa de față de către ontologia negativă a lui Nichita Stănescu.

Totalitatea spre care țintesc în chip nostalgic fragmentele din această a doua perioadă a creației nichitiene se întregește de o manieră metaironică, adică fără ca semnificantul să înceteze a avea un aspect

fragmentar. Metoda constă în căutarea semnificatului global la un alt nivel şi într-un domeniu diferit de acela unde se desfăşoară discursul poetic. Aceasta se întâmplă în baza unei proprietăți generale a sistemelor de semne, și anume posibilitatea transferului de semnificație prin intermediul unor „mari funcțiuni semantice" care „se acoperă de la un sistem la altul" (Barthes, 1964: 109). Astfel, Nichita compensează fragmentarismul semantic al poeziilor luate în parte prin repetiția şi/sau contrapunctul diverselor teme şi motive; se configurează astfel un ansamblu *muzical* de sens, de rang superior sensurilor parțiale ale bucăților care îl alcătuiesc. Din acest punct de vedere, **EM** este „epică" tocmai în măsura în care e şi muzicală, în baza „acoperirii" dintre muzică şi narațiune ca arte ale succesiunii temporale. Tot astfel, experimentalismul semiotic la care se dedă poetul pe teren literar intră în consonanță cu căutările analoge întreprinse în spațiul pictural de către Sorin Dumitrescu.[14] În trilogia **EM** – **OI – NS***,* cele două expresii se abordează reciproc, venind fiecare din propria-i direcție, iar rezultanta lor determină *orientarea* ambelor demersuri artistice către o *țintă comună* (despre care voi vorbi mai pe larg în continuare). Deocamdată, ceea ce e de subliniat aici este faptul că ele întrețin raporturi de interdependență cu ținta respectivă;

[14] Reprezentant de frunte al generației '70 a picturii româneşti, Sorin Dumitrescu (n. 1946) a „ilustrat" **EM, OI** şi **NS***.* El poate fi considerat (alături de Nichita Stănescu) *coautorul* acestor cărți-spectacol, concepute – cel puțin sub aspect editorial – ca operă comună a celor doi artiști.

drept urmare, „ilustrația" dobândeşte un caracter (ca să zic aşa) metapictoric, iar cuvântul, unul *metalingvistic*.

Cu tot transferul de semnificație, poezia şi imaginea continuă totuşi să se afle în poziție „fragmentară" una față de alta, câtă vreme fiecare în parte rămâne incompletă şi nu se întregeşte semantic cu ajutorul celeilalte[15], deşi bănuim că o astfel de întregire nu poate fi străină de corelația lor. În ce măsură, de pildă, compoziția „Model de construcție a dispoziției intime", de Sorin Dumitrescu, cu amețitorul ei geometrism coborâtor, ilustrează cu adevărat stările exprimate în seria de poeme nichitiene cu titlul „Prin tunelul oranj". Pornind fie de la poezie, fie de la „ilustrație", legătura dintre ele ne rămâne cu desăvârşire inaccesibilă, deşi îi simțim cu intensitate prezența.[16]

Dimpotrivă, prin prisma caracterului metalingvistic al poeziei şi metapictoric al imaginii, legătura cu pricina devine mult mai puțin misterioasă pentru cei care ştiu că, în ultima perioadă a vieții, poetul a avut în repetate rânduri viziunea morții sale ca imersiune într-o orbitoare lumină oranj[17] (aceeaşi care scaldă aici compoziția grafică a pictorului). La un nivel, deci, ierarhic superior de semnificație, care transcende atât

---

[15] Așa ceva ar presupune existența unei corespondențe unidimensionale de tip figurativ: ca, adică, imaginea să ilustreze (în sensul cel mai propriu și comun cu putință) un anumit poem sau viceversa; ceea ce, evident, nu este cazul.

[16] Pentru înțelegerea acestui exemplu, cititorul va trebui să recurgă însă la ediția originală a volumului **NS** (1982).

[17] Mărturisire privată a lui Nichita.

expresia picturală, cât şi pe cea poetică, dar rămâne metaironic interdependent faţă de ambele, orientarea comună a poeziei şi imaginii poate fi definită drept un *studium mortis.*

În orizontul acestuia se profilează o intensă căutare spirituală sau – ca să spunem lucrurilor pe nume – *religioasă*, a cărei denumire teologică este *imitatio Christi.* Precedente ale demersului respectiv pot fi identificate încă mai de demult. Din acest punct de vedere, o comparaţie între prima perioadă a poeziei nichitiene şi următoarele ne va conduce la concluzii dintre cele mai interesante.

Așa cum declara *expresis verbis* poetul, prin adăugarea „Omului-fantă" cele unsprezece elegii devin douăsprezece, numărul Apostolilor; ca atare, ele îşi justifică titlul „esoteric", care – după aceleași confesiuni nichitiene – ar fi fost *Cina cea de Taină.* Faptul că cititorul are acces la acest strat de semnificație de o manieră alegorică, adică doar prin speculație numerologică, concordă în primul rând cu caracterul nonfigurativ al discursului nichitian din acea epocă de creație, iar în al doilea rând denotă faptul că lectura şi lectorul rămân exteriori faţă de structura operei şi de sensul hristologic ce i se poate eventual atribui. Şi totuşi un oarecare punct de contact subzistă între acest nivel superior de semnificație și nivelul tematic propriu-zis. Este vorba tocmai de poemul „Omul-fantă", căruia criticul francez Pierre de Boisdeffre şi poetul sârb Adam Puslojić – vorbind tot din exterior – i-au subliniat poziția excentrică faţă de planul de ansamblu al

ciclului, numindu-l chiar „elegia-Iuda”. Fapt care, la rândul său, confirmă „hristomorfismul” structurii, însă negându-l la nivel tematic. Un atare paradox trebuie mai întâi raportat la referentul negativ al ne-limbii. Apoi, trebuie avut în vedere că, în contextul hegelian al *Elegiilor,* căutarea religioasă nu poate în niciun caz să constituie un scop final, ci doar o treaptă intermediară şi tranzitorie a fenomenologiei spiritului.[18]

Tot la Cina cea de Taină se referă „A şaptea scrisoare”, din primul ciclu al *Scrisorilor* (**NV**), dar episodul evanghelic este abordat aici explicit, în chip de temă a poemului. Această caracteristică este suficientă ca să ne remită la noua corporalitate din a doua şi a treia fază nichitiană, care presupune, cum e şi firesc, revenirea la o anumită figuralitate a discursului poetic. Acelaşi lucru decurge şi din comunicarea metaironică dintre nivelul superior al structurii şi acela inferior al temei: structura îşi conţine lectura şi o proiectează în afară, tematizată. Acest tip de funcţionare reactivează principiul personificării sub forma unui erou liric, care vine în contact cu semnele disperse ale Prezenţei şi mărturiseşte despre ele, fiind astfel în măsură a le raporta la o totalitate de sens („Cina cea de Taină”). Semnificativ este iarăşi faptul că agentul lecturii externe („robul”) se exprimă la persoana întâi singular, ceea ce situează mărturia/interpretarea sa în cadrul complexului semnificativ *imitatio Christi:*

[18] Dedicat explicit lui Hegel, „Omul-fantă” se raportează desigur la triada dialectică teză – antiteză – sinteză, sub forma Artă – Religie – Filosofie.

Eu sunt cel care a spălat podeaua
eu sunt cel care a spălat farfuriile goale (...)
Eu sunt cel care a deschis ferestrele
să iasă prin ele damful cuvintelor
mirosul straniu al bărbaților în de ei (...)
Acum aş vrea să dorm
dar a venit Maria la mine şi mi-a zis:
Bă, robule, ce-a făcut fiul meu
Iisus aseară la cina cea de taină,
bă, robule?

Este vorba – conchidem – de o funcțiune a sufletului individual şi nu a spiritului absolut; ca atare, întregul vizat prin căutarea religioasă este de un cu totul alt tip decât transcendența filosofică din faza anterioară. În a doua şi a treia perioadă a creației lui Nichita, țelul demersului poetic este deci o ipostază hristomorfă a eului liric.[19] Atracția acestui obiectiv este unul din principalii factori ai ontologiei negative ce conferă discursului poetic caracterul său metalingvistic.

Voi pune aici capăt acestei paranteze excesiv de lungi, pentru a trece la un examen mai specific al ultimei perioade a poeziei lui Nichita Stănescu. După cât se poate deduce din exemplele de până acum, cele mai pregnante caracteristici ale acesteia prelungesc trăsături analoage din a doua perioadă: fragmentarismul depăşit prin transferul de semnificație[20], *studium*

---

[19] A se vedea, de exemplu, tulburătorul „Nod 11” (**NS**), precum şi multe alte piese antume şi postume.

[20] Mai ales în direcția unor ansambluri „muzicale”, ca de exemplu „Temă cu variațiuni” (din *Scrisori III*), seria *Scrisorilor rupte* şi

mortis, căutarea spiritual-religioasă şi *imitatio Christi*.[21] Dacă se poate vorbi de o etapă totuşi distinctă, e pentru că aici îşi află rezolvarea logică acea evoluţie stilistică pe care am numit-o „dezlegarea de cuvânt”. Iniţiată în al treilea volum nichitian, această direcţie sfârşeşte în zona „metaironiei”, şi poetul ţine să semnaleze închiderea cercului punând în fruntea volumului **NS** (1982) acelaşi motto din „Ghilgameş” (**DT**, 1965): „A murit Enghidu, prietenul meu, care ucise cu mine lei.” După o anumită recapitulare, Nichita Stănescu ajunge deci încă o dată în faţa nemijlocirii lucrurilor şi sentimentelor, la fel ca în etapa „prelingvistică” a poeziei sale. Adevărul este că ceva din această reîntoarcere se putea bănui încă în „Pean”-ul din **EM**:

Nu trebuie înţelese sentimentele, –
ele trebuie să fie trăite (...)
Nu trebuie înţelese florile, –
ele trebuie să fie mirosite (...)
Nu trebuie mai ales să înţelegem, –
trebuie mai ales să fim etc.

– versuri pe care acum le interpretăm retrospectiv ca anticipând revalorizarea ultimă a unor date ale etapei timpurii. Totuşi, chiar dacă reluarea manierei stilistice şi tematice respective ar fi întru totul identi-

---

aceea a *Ultimelor scrisori*, ce se completează contrapunctic cu *Ultimele scrisori rupte* etc.

[21] La nivel tematic, Iisus apare în diverse poeme fie în prim-plan, fie ca aluzie; există şi o „variaţiune muzicală” a acestei teme, şi anume figura lui Don Quijote, privit în spiritul lui Unamuno drept „Cristul spaniol”.

că trăirii ei inițiale și naive, tot ar reprezenta acum o experiență de o natură total diferită (așa cum, pentru Borges, aceleași fraze din *Don Quijote* au altă semnificație scrise de Pietre Menard, pornind de la bagajul intelectual și estetic al unui artist din era contemporană, și o cu totul alta redactate de Miguel de Cervantes, dinăuntrul mentalității secolului al XVII-lea).

Să vedem, deci, câteva dintre trăsăturile specifice ale celei de-a treia faze a poeziei nichitiene, cu ajutorul unor succinte comentarii la o piesă emblematică ce se intitulează tocmai „Dezlegarea de cuvânt".

Pentru început, trebuie subliniat că demersul poetic se situează aici polemic față de perioada semiologică și de principiul corporalității dezmembrate, cu atât mai mult cu cât operează pe un material tematic și imagistic analog:

Să-l întrebi tu pe gâtul Mariei de Stuart
când capul i-a căzut pe jos,
de ce s-a dezlegat de tine?
Eu n-am călău regal,
eu sunt doar fioros
și nerostogolit eu mă dezleg de tine

Scriitura înaintează identificată cu mișcarea sentimentului în căutarea obiectului său:

Dar iarăși mi se face dor
dar nu mai am cu ce să-mi fie dor.
Eu nu mai am cu ce să-mi fie dor de tine,

iar în înaintarea ei creează desigur un spațiu interior unde se întregește, prin isologie, sensul fragmentului:

„şi-n mine mă îngheţ şi ard" – dar, semnificativ, această mişcare adoptă din nou forma sintaxei gestuale:

> *şi mă târăsc, şi umblu, şi-l găsesc*
> *pe capul cel decapitat*
> *şi o sărut pe gură*
> *pe Maria de Stuart.*

La fel de semnificativ mi se pare și faptul că parametrul ce se opune simetric mutilării inițiale, și până la un punct o anulează, este un gest *erotic*, sărutul. Ceea ce ne trimite la climatul afectiv din prima etapă nichitiană, cu deosebirea că erotismul de acum trebuie încadrat în contextul căutării spirituale și deci raportat la acel sentiment pe care misticii îl numeau *amor divinum.*

5. În chip de încheiere

După ce am trecut în revistă fazele succesive ale poeziei nichitiene – care, să nu uităm, într-un cadru postmodern trebuie privite mai degrabă ca simultane – şi după ce am constatat îndrăzneala şi profunzimea acestui demers în diverse direcţii şi domenii, este poate firesc să ne întrebăm în final: A fost Nichita Stănescu un poet de avangardă? Răspunsul este negativ dacă ne raportăm la faptul că postmodernismul este şi o „postavangardă" şi, ca atare, simte nevoia să se delimiteze net de avangarda istorică privită ca moment culminant şi ultim al modernismului.

Dar întrebarea admite şi un altfel de răspuns, în baza modului exemplar în care Nichita Stănescu, răspunzând la una dintre cele mai nobile cerințe ale avangardei, a căutat – şi uneori chiar a reuşit – să umple abisul ce desparte poezia de viață. Lupta purtată de el la hotarele limbii şi ale limbajului pentru cucerirea „noii frontiere a sufletului uman” adevereşte vechiul adagiu potrivit căruia „Stilul este însuşi omul”. Poetul a spus-o mai frumos şi mai puțin retoric:

> *Eu nu* sunt altceva decât
> o pată de sânge
> care vorbeşte.

Dinu Flămând: icoană și privaz

dans l'oubli fermé par le cadre
Mallarmé

În centrul operei lui Dinu Flămând se află un *hiatus*, delimitat spațio-temporal de ciclurile *Stare de asediu* (1983) și *Viața de probă* (1998).[1]

Aceşti cincisprezece ani de tăcere au fost eludați cu oarece uşurință – dacă nu cu uşurătate – de către cei mai mulți dintre comentatori, care, pesemne, i-au pus pur şi simplu pe seama faptului că se acoperă cu perioada de exil a poetului, când, în chip de *damnatio memoriæ*, România oficială instituise în juru-i o strictă carantină editorială. În schimb n-a trecut cu totul neobservat paradoxul că, între cele două repere ale soluției de continuitate, continuitatea e mai mult decât vădită.[2]

---

[1] Textele citate și comentate vor fi extrase din volumele antologice Flămând 2000 şi Flămând 2010. Proveniența lor se va indica prin titlul poemului respectiv.

[2] Astfel, Ion Pop (2000) semnalează efortul autorului de a reînnoda „firul dispărut sub nisip al poeziei în tot acest răstimp", ceea ce Eugen Negrici (2010) explicitează subliniind că, în *Viața de probă*, poetul „reia şi mai aplicat" teme şi procedee ce făcuseră ca, în anii optzeci, *Starea de asediu* să fi fost citită „în grilă politică aluzivă".

Pentru mine, tocmai acest paradox este grăitor ca atare, și anume într-o configurație (așa-zicând) vizibilă: un straniu triptic lacunar, care ar putea fi descris drept *icoană şi privaz* (cum ar zice Eminescu). Închipuind „privazul", două cărți prezente şi distante ca doi gemeni ce se presimt chiar când se ignoră; la mijloc „icoana", absență electrizată de un sens care-i uneşte despărțindu-i.

Prima sugestie pe care figura cu pricina mi-o trezeşte în minte este *la croisée au Nord vacante* – fereastra mallarmeană deschisă în noapte spre Miazănoapte. Privazul, „închizând" într-însul un gol obscur precum „uitarea", e totuşi capabil cu primul prilej să capteze icoana melodioasă a unei constelații: *De scintillations sitôt le septuor*. Un întuneric vibrând de lumină, echivalent oferit ochiului al acelei muzici silențioase care, prea bine ştim, constituie esența însăşi a artei lui Mallarmé.

Poate fi oare percepută ea şi la Dinu Flămând?

Da și nu. Da, pentru că și la el vidul amnezic al exilului freamătă și se însuflețește. Nu, căci dincolo de această analogie formală – defel fortuită, deloc neglijabilă –, totul diferă.

Străbătut de amintiri și premoniții – dinspre poezia premergătoare lui către cea ulterioară şi înapoi –, spațiul intermediar nu poate fi cu niciun chip *l'oubli fermé par le cadre*. Nici chiar când, transferat lăuntric, devine „golul din noi fără nume" (*Mit sumerian*). El va funcționa în chip de cutie de rezonanță din care vor răzbate amplificate către cititor zgomotul și furia lumii

dinafară. Iar după inflexiunile și modulațiile rumorii, golul preaplin va căpăta și un nume.

1. Din privaz în icoană: „deceniul satanic"

Poate cel mai potrivit pentru acest sector al operei lui Dinu Flămând ar fi „deceniul satanic"[3]: formulă de o impecabilă și implacabilă exactitate, pe care Ion Pop (2000) a împrumutat-o de la regretatul Mircea Zaciu. Trecută în icoană din „împrejurimile" ei, aceasta conferă o adresă precisă și un referent recognoscibil climatului în care se scaldă *Starea de asediu* și *Viața de probă*.

Cu minimul lor metaforism – vizibil încă din titlu –, cele două volume reprezintă variații cvasisinonimice pe aceeași temă, pe care doar o modulează într-un *aici* și un *acolo*. Pe de-o parte, așadar, deceniul satanic e consemnat *in vivo*, pe măsură ce este trăit, pe de alta, e rememorat, adică retrăit, parcă și mai acut, din orizontul exilului. Fenomenologic vorbind, un astfel de demers „literalist" îl face oarecum de prisos pe cel hermeneutic. De aceea îmi propun la rândul meu să dau deoparte ispita *over*-interpretării și, chiar cu riscul de a lăsa impresia că mă rezum la un simplu montaj de citate, să dau cuvântul prim și ultim discursului poetic pe tema în chestiune.

Spicuiesc, deci, aproape la întâmplare.

---

[3] În România au fost chiar mai multe; sub incidența de trăire și reflecție a generațiilor actuale – deci și a autorului – cad însă două, mai ales anii '70 și '80 ai secolului trecut.

1.1. *Aici*, iată de pildă pânda orwelliană a „ochi[lor] invizibili ascunși în pereți” (*Perpetuum mobile*). Iată intimitatea uzurpată, de parcă o taină de păzit cu străşnicie – precum, să zicem, a urechilor lui Midas – ar fi fost deturnată către o ureche a lui Dionis (oportun ajurnată tehnologic): „Se anunță întoarcerea cosmonautului. El/ se încăpățânează să tacă (...) este lăsat pe câmp/ să se spovedească/ la gura mușuroiului (...)// Dar se aude totul la megafoane în piețe/ (prevăzătoare cârtița pusese un microfon)” (*Întâmplări din cartier*).[4] Iată proteica agresiune, ubicuă până la dispariție, de care victima a devenit dependentă ca de un drog: „Iarna asta a fugit ca un câine în trei picioare./ Mai schelălăie... Însă lovitura nu se vede./ Lovitura rătăcește prin lume/ precum s-a spus despre memoria lui Pitagora c-ar pluti/ printre noi/ căutând alte și alte întrupări.// Uneori suferința își cerșește lovitura, își cere/ semnele de identitate” (*Ca un câine în trei picioare*). Iată emulația întru adulare și iată umilința consimțită, simptome terminale ale dezonoarei poeților (prevestită cândva de Péret): „Nimeni nu vă întrecea la înghițitul săbiilor/ când noii stăpâni cereau nou spectacol,/ intelectuali agili ca mercurul,/ confrați ai mei cu tristeți de duminică/ prelungite fatal din digestie.// Dar/ sunt și eu nu mai mult decât/ încovoiata cheie fa de la capătul partiturii” (*Cheia fa*).

Pe de altă parte, iată, tot *aici*, primele semne ale împotrivirii.

---

[4] „Cârtița” nu-i cumva *la taupe*: agentul – delatorul – *under cover*?

Mai întâi sub forma unui normat *Curaj de Saturnalii*: „De astă dată eram faţă în faţă cu tiranul". La adăpostul licenţei carnavalesc ritualizate, „limba umflată de atâtea cuvinte înghiţite" poate acum rosti „o brumă de adevăr" („îi explicam", „îl puneam să privească", „îi arătam" etc.). Ceea ce e drept că nu atrage prea multe riscuri, dar rămâne şi fără efect („Nu înţelegea!"). Aşadar lumea convenţional răsturnată a Saturnaliilor lasă loc doar protestului în genunchi, a cărui deşertăciune se arată, ca în parabola cu hainele împăratului, privirii îndeajuns de inocente ca să o şi dezvăluie:

> Intră deodată copilul în cameră
> şi mă cuprinde. Îmi simte ruşinea,
> în timp ce eu acopăr hârtia şi, cu un gest mecanic,
> încep să îmi şterg ochelarii.

Curând însă inocenţa se radicalizează, devenind degetul întins acuzator către avatarii multipli ai ororii: „lăncile trufaşe", „sinoadele sângeroase", „Congresele şi Conquistele", „Nacht und Nebel", „luptele de clasă ce ucid de-a valma", „piramidele de capete tăiate" ş.a.m.d. Şi mai cu seamă denunţând cauza lor eficientă, pe administratorii şi uzufructuarii opresiunii:

> Iar deasupra – ei cei cu puterea.
> Totdeauna deasupra noastră.
> (*Hic vivimus*).

Aceiaşi EI, pe care trăitorii acelor vremuri îi ştiam cu toţii, încep a fi numiţi, cum puţini îndrăzneam pe atunci: „cancelari, împăraţi, preşedinţi,/ aiatolahi, papi,

generali, miniștri,/ arhiducese și arhireprezentanți”. Încep a fi interpelați cu întrebări incomode căzând în avalanșă. Așadar, „Ce pot face ei, dacă într-adevăr ar putea să facă ceva?” – de pildă pentru „pacea” pe care o tot proclamă. Evident că nimic, de vreme ce – și pe aceasta o știam cu toții! – a lor era o pace a cimitirelor (cum s-a și zis despre aceea cu care se tot fălea timp de treizeci de ani Franco). Și mai ales de vreme ce tot cimitirelor le aparțin EI înșiși, înfățișarea lor trădându-le condiția de zombi:

> (...) cu degete fără mâini, cu ochi fără iriși,
> cu pori fără piele, cu mers fără umblet, cu trup fără
> nici o pată, doar cu lebedele lor heraldice
> țâșnind peste zidul sunetului.

Iar drept răspuns la interogația fără de răspuns, în spațiul de rezonanță al poeziei se iscă o alta, al cărei adevăr emergent este, aici și acum – a spus-o Gabriel Celaya –, *un arma cargada de futuro* („o armă încărcată cu viitor”):

> Ce putem face NOI? Iar întrebarea abia începe...
> (*Discurs despre perfecționarea păcii*).

1.2. Acest ecou prevestitor, ca și altele de același fel, răsună în icoană dinspre cealaltă latură a privazului.

Produsul interacțiunii dintre *aici* și *acolo* e, pentru început, un galimatias grotesc ilustrând o obstetrică grotescă: „țipătul de spaimă rămâne în limba maternă, celelalte/ zgomote țâșnesc din gâtlej hârjâite/

ca o naştere de monstru prezentând la ieşire curul". Apoi stridența se topeşte în obicei, ai zice în chip de *katharsis* ironică, ce nu te mântuieşte de angoasă, ci doar de instalarea ei dintr-o... eroare de intrerpretare: „Până la urmă te obişnuieşti/ cu inscripția TIREZ de pe uşi/ şi nu mai întorci capul, de spaimă că ei/ vor începe să tragă" (*Uşa*).

La Dinu Flămând, ecoul deceniului satanic răzbate aşadar şi *acolo*, ba chiar mai limpede, mai explicit. Cum altfel, când EI sunt prezenți deopotrivă: tu i-ai adus cu tine de *aici*, în chiar silabele limbii materne (căci, nu-i aşa?, singurul lucru pe care nu-l pierzi în exil este accentul).

EI, care „se credeau eterni" în timp ce „noi cu toții ne credeam morți./ Iată de ce putrezim în continuare/ şi ne ținem ochii acoperiți cu palmele/ de spaimă şi ruşine" (*Arta poetică a maidanelor*). EI, cei care „au grijă de fericirea noastră/ şi ne împing din spate să întâlnim/ în amiaza vieții pe locul viran/ hiena, porcul şi larvele" (*Pantera, leul şi lupoaica*). EI, „ideologii gunoaielor" (*Hibernare*). EI, coabe fatidice, care

> (...) desfăşoară pe orizont
> inscripții cu înțelesuri demult pierdute
> (legende la un peisaj după bătălie
> în care a vorbi înseamnă a corbi).
> (*Corbi pe câmp*),

EI, care ne-au colonizat nu numai mintea, ci şi inima, până într-acolo încât sentimentul – „această pitică senzație. Început de durere" – nu poate fi invocat decât numai – cu un sarcasm care răzbate chiar

din titlu – într-un *Poem* politic *de dragoste*: „nu pot să te mângâi doar cu o mână, căci stânga,/ se știe,/ este a revoluției,/ iar dreapta a burghezei reacțiuni...”

Acolo, deci, tema exilului e modulată în cheia memoriei vulnerate de *aici*. Dar nu numai atât, căci tot *acolo* încape și bilanțul „nemilos lucid” (Negrici, *ibid.*) al „decenii[lor] în care noi eram împinși cu forța în așternutul lor,/ și tot noi priveam coitul prin gaura cheii...” (*Marea sodomie*).

În planul trăirii individuale, la capătul acestui răstimp când „[n]imic din ceea ce trăiam nu ne îndreptățea/ să trăim”, victima va aștepta „apariția îngerului trimis/ să ceară/ plata pentru acest sechestru”. Nu înainte de a intui care e partea ei de vină: „Iar acum, gândindu-mă că nimic nu rămâne/ fără urmări între oameni, când numele Libertății/ a fost luat în derâdere,/ mă urăsc mocnit pentru cât am trăit netrăind” (*Viață de probă*). Și mai ales nu înainte de a înțelege că viața i-a fost irosită pe seama unui timp socio-istoric irosit și acesta. E timpul totodată concret și simbolic al „bietei prostii umane”. Timp celebrat în imnuri, adică în „răcnete și amenințări cu pumnul/ spre cerul proletar, luat martor după ce fusese golit de toți zeii”. Timp depănat de cea mai tenace dintre Marile Narațiuni cu care a fost mistificată omenirea secolului trecut: „Nenumărate speranțe vibrând spre lumină, ca firul de iarbă/ miraculos ițit pe poteca bătută de atâtea picioare desculțe,/ prin ani succesivi, cu un du-te vino/ între «nu se poate» și «nici că se va putea».” Timp spulberat atunci când, în sfârșit, „târnăcoapele au

mușcat/ din Zidul ce păruse că despică în două,/ pentru o mie de ani […]/ bolta cerului". Timp care lasă în urmă-i, drept singură amintire, o întrebare unde disprețul a început să sune a milă:

> Iar de acum înainte ce vă faceți cu „oropsiții vieții"?
> Și cine să-i mai scoale-n picioare pe „osândiții la foame"?
>
> (*Internaționala*).

2. Icoana însăși: o panoramă a precarului

Așa cum sper că a rezultat din paragraful anterior, în icoană converg instantanee de *aici* și de *acolo*, iar alteori o traversează dintr-o latură a privazului către cealaltă și înapoi. E timpul să vedem însă ce lasă ele în spațiul intermediar: icoana însăși, iscată din interacțiunea lor, precum septetul scânteierilor astrale în golul ferestrei lui Mallarmé.

2.1. Să începem prin a pune lucrurile în context.

Colapsul Marilor Narațiuni, îndeosebi al celei revoluționare, a adus cu sine – zic nostalgicii acesteia – sfârșitul istoriei, cel puțin al celei moderne, și emergența postmodernei „ere a insignificanței". Viziunea poetică a lui Dinu Flămând decurge dintr-o interpretare diferită. Tocmai aceste Narațiuni au degradat iremediabil substanța ontică a Istoriei, mai ales când au fost și puse în practică[5] „pe vremea fericirii obliga-

---

[5] „Implementate", cum se zice în neoromână (cu acest oribil anglicism pe care eu l-aș interzice prin lege).

torii” pentru întreaga omenire, fie că îi erau pe plac, fie că nu (cum textual a spus-o undeva chiar Marx).

Așa se face că pe-atunci „primăverile erau/ perverse.../ Mirosea a diversiune și propangandă/ [...] crengile ce dădeau în mugur cu vigoarea/ cântecelor revoluționare/ sfidau suferința fiecăruia, prizonieră în optimismul public...” Iată efectul:

> Mai târziu, ne-am obișnuit cu durerea;
> trăiam încovoiați și primeam drept în creștet
> acest vânt de sfârșit de lume

Iată-i și sechela:

> care, și astăzi, pe atâtea locuri virane,
> răstoarnă tăvălugi de mărăcini și iluzii.
> (*Pe vremea fericirii obligatorii*).

Astfel încât, pe termen lung, situația postrevoluționară, adică postistorică prin excelență, se dovedește a fi *precarul*, sinonim cu exilul și cu moartea.

2.2. Să aruncăm deci o privire asupra ipostazelor precarului, fenomenale dar și ontologice, dând, ca și până acum, întâietate textului față de comentariul critic.

Într-o primă instanță, ține de exil acea *mare oboseală* postmodernă, oploșită comod în „marsupiul tristeții” (*Tristețea cu marsupiu*). Originile ei coboară în timp până la „starea de clandestinitate/ a letargiei” unde ne adusese modernitatea târzie, când „[v]iața se înghesuia în noi, captivă,/ în spatele unor uși pe care/ și moartea ezita să le-mpingă...” (*Viață de probă*).

Odată însă abolite arcanele „optimismului public”, moartea, atunci discretă, iese acum la iveală cu insolența unei *mari mistificări*. Grevându-se, de pildă, pe o vitalitate sordid de exultantă, ea devine capabilă să ne manipuleze mai eficient ca odinioară:

> Regăsesc în această primăvară mirosul acru
> al șanțurilor unde vagabondau, pe vremuri,
> câinii din marginea Brașovului. Clorofilă și spermă...
>
> Simt în acestă forfotă aroma morții,
> polenul ei strălucind în caliciul zilelor,
> să atragă în adânc insectele care suntem
> pentru propria-i fecundare.
>
> (*Pe vremea fericirii obligatorii*).

Alteori „brusca apariție a unei căruțe, printre mașini,/ ducând un sicriu de brad, strâns în funii...” servește drept *memento mori*. Inoportun și anacronic ca o fantomă în plin cotidian, acest semnal către precara *animula, vagula, blandula* ne instruiește „că cine moare la urmă, râde mai bine...” (*București, Piața Romană, iunie 1998*).

Cultura exilului e *sincretismul precar*, lăutărește încropit din „refrenuri de Piaf și de Charles Trenet, culcate apoi pe țambalul/ ce cântase la nunți prin satele Olteniei”. Plătită de turiștii doritori să-și răscumpere „vina de-a fi contemporani/ cu propria lor istorie”, cultura cu pricina se naște la „[p]orțile Occidentului” care „dau direct spre metrou” (*Țigani români în metro la Paris*).

Acolo, în adânc, sălășluiește o populație anume, din rasa tot mai numeroasă a *omului precar*. În speță,

acesta e „metecul universal, la sfârșitul mileniului”, în căutare de ascunziș în vreo „fisură în fibra timpului”.

Îl recunoști după forfota lui în răspărul ființei: „În vreme ce alții căutând, tu găsești găsind/ [...] Abia plecată de lângă mine, te văd sosind/ [...] pe drumurile ce ne-au adus și pe noi,/ cândva, în centrul acestei margini” (*Vin vărsat*). O asemenea mișcare browniană e semnul sigur al dezordinii reperelor identitare, care, precarizate și acestea, nu orientează și nici nu ocrotesc, ci doar oprimă și alienează:

> Patrie a vetrelor fără vatră,
> Matrie a fiilor fără mamă,
> (...)
>
> Ce funestă sămânță-a istoriei
> Încolțește-n trupul tău răscolit?
> Ce scadență a zeilor s-a-mplinit
> Că devenirăm golul istoriei?
> (...)
>
> Ridică-ți munții, Patrie, de pe noi,
> Nouă redă-ne, Matrie, înapoi!
> (*Patrie – Matrie*).

2.3. Și totuși omul precar își are și el patria: nu cea de baștină ori de elecțiune, ci una dobândită „[l]a urma urmelor”, fiindcă „exilul are chiar sensul/ «la urma urmelor»” (*Ușa*). Numele ei arhetipal este *Parisul metecilor*: un loc plural, labil, atotprezent.

Îl regăsești, spre exemplu, la marginea atlantică a Lisabonei, ca *Poço dos Negros*, cimitirul „perfect locui-

bil" al negrilor îngropați „sub balcoanele Europei". Îl regăsești de asemenea lângă lacul Maggiore, acolo unde *Moartea în peisaj* „exaltă [...] frumusețea unui sfârșit de lume". Dar mai ales îl regăsești în imanența lui pestriță: *Parisul-ca-Paris*, adică Totul, caleidoscopic și ambivalent.

El este „subteranele visului", de unde „fluierele Anzilor, cobzele, viorile lui Vivaldi" urcă în chip de liturghie a unei noi religii după care bâjbâie o întreagă „[i]nternațională de catacombe" (*Țigani români în metro...*). El este stolul de „păsări necunoscute", pe care le numeri „în limba maternă/ unu, doi, trei... pașii morții pe cerul Parisului". El este sindromul metecului, îmblânzit la răstimpuri tot mai rare, atunci „când vântul prinde rădăcină/ în colțul zâmbetului înțepenit în uitare" (*Xanax*).

Pentru Dinu Flămând exilatul, ca pentru toți cei asemenea lui, acest oraș „schimonosit de singurătate" este „hotel[ul] terminal" și „ultima (...) matrice...". Însă pentru poetul Dinu Flămând, el e înainte de toate *Parisul poeților*. Cu alte cuvinte, ca „pe vremea când centrul lumii era Parisul", e ținta „spre care migrau din Carpați, de la Baltica și din Pustă/ toți insomniacii", spre a se lăsa imolați pe altarul Parisului. În ochii lor și ai lui, Parisul devine „bordel de sinucigași", pentru fragilul boem Sà-Carneiro; „Paris-spital pentru metisul Vallejo cel care/ își încheia definitiv săptămânile joia"; și încă „Paris/ cu capul în jos, pe sub poduri, privind cum plutește/ trupul de Ofelie gârbovită al lui Gherasim Luca/ (...) semn că veacul își scuipă poeții în fluvii" (*Orașul poeților meteci*).

Mai încape într-însul vreo precară lumină pe orizontul omului precar? Poate aceea invocată, în pragul imolării sale, de un alt metec împătimit de Paris: „Doar grație celor fără de speranță mai avem totuși parte de speranță” (Walter Benjamin).

3. Final speculativ: *Prajñāpāramitā*

3.1. O scurtă recapitulare.

Pornind de la o ipoteză destul de riscată, am considerat că, la Dinu Flămând, răstimpul de tăcere ce desparte *Starea de asediu* de *Viața de probă* de fapt unește cele două volume, formând împreună cu ele un triptic. Riscând și mai mult, am supus mai apoi această poezie existențial-politică unei lecturi (ca să zic așa) mallarméene, asemuind tripticul cu fereastra „spre Nord vacantă”, încadrând o imagine.

Până aici, metafora mea critică. În continuare și în limbaj mai pozitiv (deși sugerat de Eminescu), am încercat să demonstrez că „icoana” în cauză s-a închegat din emanațiile tematice ale „privazului”, adică din interacțiunea dintre „deceniul satanic” și exil sau, spațial vorbind, dintr-un aici și un acolo. „Sinteza” lor – dacă încape așa ceva – e o fenomenologie a *precarului*.

3.2. La capătul acesteia, o bănuială mă încearcă: nu cumva perspectiva poate fi inversată? Pe urmele bizarei idei m-a pus o invectivă a poetului către Parisul iubit și urât, în care el vede „început[ul] cloșardizării universului”. Brutal spus, aceasta înseamnă că și deceniul satanic, și exilul sunt, deopotrivă, zdrențele

cloșarului global. Ceea ce, *in abstracto*, s-ar traduce drept expansiune a precarului din icoană în privaz.

Speculând, *ma non troppo*, ai zice că fereastra vacantă se creează pe sine ca absență prezentă. Speculând mai departe, aceasta ne duce cu gândul la *sunyata*, vidul fertil, generator de forme, fiind el însuși formă. Așa îl definește faimoasa *Hṛdaya Sūtra* („Sutra inimii"), un text de bază al budismului *Mahayana*, pe care l-am parafrazat aici [6].

Iată o idee care cred că ar fi și pe placul poetului. Așa cum din panorama precarului se poate deduce o rațiune de speranță, tot astfel din ontologia vidului rezultă, în final, o *moralitate*. Căci sutra cu pricina face parte dintr-un *corpus* de texte sapiențiale numit *Prajñāpāramitā*; în traducerea lui Octavio Paz: *Suprema înțelepciune de pe celălalt mal*.

Acolo se află și Dinu Flămând, după ce – ca *El Desdichado* al lui Nerval – a trecut Aheronul, și încă de două ori: o dată pe acela al tiraniei și încă o dată pe al exilului. Ajuns pe malul dimpotrivă, el și-a cucerit neîndoielnic dreptul de a pronunța solemna *mantra* cu care se încheie „Sutra inimii":

Gate gate Pāragate Pārasaṃgate' Bodhi svāhā
(„Pleacă, pleacă. Pleacă spre înalt. Pleacă spre culmea înaltului. Trezește-te-n lumină. Așa să fie!").

---

[6] Cf. textual: „Aici, o Shariputra, forma este vidul și vidul este formă; forma nu diferă de vid, vidul nu diferă de formă; ceea ce e să fie formă, este vid; ceea ce e să fie vid, este formă." Traduc după versiunea spaniolă: *El sutra del corazón* (*Hṛdaya Sūtra*, online).

Exorcizarea verbului. Eseu despre poezia lui Lucian Alexiu

1. O poetică a discreției

Citind „Nota biobibliografică” ce însoțește prezenta antologie (Alexiu, 2000)[1], mă tot întreb cum de nu l-am cunoscut pe autorul ei înaintea plecării mele din țară (eveniment care, în pofida tuturor eforturilor mele de a-l dedramatiza, păstrează pentru mine – ca pentru orice locuitor al exilului – semnificația unei falii, dacă nu chiar ontologice oricum existențiale, care mi-a despicat viața în două...).

E într-adevăr de mirare, căci biografiile noastre – literare și nu numai – conțin toate datele care ar fi putut (ar fi trebuit, chiar) încă de pe atunci să ne apropie. Doar cu trei ani mai tânăr ca mine, lansat de revista *Amfiteatru* unde și eu debutasem publicistic cu

[1] Antologie alcătuită în baza următoarelor culegeri de poeme, edite și inedite, (re)apărute mai toate la Editura Hestia din Timișoara, între 1997 și 1999: *Ecorșeu* (inedite, 1968-1997); *Îndreptar de navigație pentru uzul somonului albinos*; *Istoria naturală și alte poeme*; *Grupul nominal. 7 formule de exorcizare a verbului* (1985-1988); *Cornetul cu înghețată al lui Polifem*. În textul de față, citatele vor fi identificate prin titlul poemului și al ciclului inițial de care aparțin.

vreo opt ani înainte, Lucian Alexiu aparţine aceleiaşi „generaţii” sau mai degrabă „promoţii” 1970[2] la care îmi recunosc eu însumi apartenenţa.

Am însă bănuiala că de întâlnirea noastră întârziată răspunzător se face și profilul acestei promoţii literare. Profil care, deşi nu excludea câtuşi de puţin raporturile prieteneşti şi cooperarea punctuală între membrii ei, era foarte puţin propice tribalismului de generaţie. S-a zis că aşa ceva constituie o slăbiciune, mai ales prin contrast cu eficacitatea socială dovedită atât de grupul de vârstă imediat precedent, cât şi de cel imediat următor, ambele dotate cu un mai „agresiv” simţ al acţiunii colective, al susţinerii şi promovării reciproce în vederea forţării accesului pe „piaţa valorilor simbolice” (cum ar zice Pierre Bourdieu). Ca atare, se mai zice, literaţii anilor ’70 nu ajung să se aglutineze în vreun fel, ci apar în chip de *sandwich* sau tampon între celelalte două grupări generaţionale.[3] În

[2] Reperul luat în considerare este deceniul afirmării şi maturizării reprezentanţilor ei, ale căror date de naştere se eşalonează de-a lungul unei perioade cuprinse, cu aproximaţie, între sfârşitul anilor ’40 şi mijlocul deceniului următor. În funcţie de criteriul biologic sau biografic, dar cu referire la un segment anume al Promoţiei ’70, regretatul Marian Papahagi vorbea de un „Grup 47” românesc (prin acest *pro domo* glumeţ dorind probabil să menească fondatorilor *Echinox*-ului clujean, dintre care făcea el însuşi parte, un prestigiu comparabil cu momentul omonim al literaturii germane postbelice).

[3] Acestea sunt, pe de-o parte, Generaţia ’60 – a cărei ultimă undă de şoc (e drept că antagonistă şi concurentă la *mainstream*-ul generaţional) au reprezentat-o Oniricii –, iar pe de alta Optzeciştii, supranumiţi (îşi mai aduce cineva aminte?) „Generaţia în blugi”.

ce mă priveşte, prefer altă imagine: aceea a unor tineri intelectuali şi artişti pe care faptul de a fi contemporani, de a avea o formaţie şi unele interese comune, îi predispune nu la gregaritate, ci la individuaţie; a unor „solitari solidari”, căutându-şi fiecare drumul propriu şi privind totodată cu simpatie la căutările celor de alături; şi, mai presus de toate, a unei promoţii a cărei afirmare, nu mai puţin briliantă ca a altora[4], a stat tot timpul sub semnul discreţiei.

Aceeaşi mi se pare a fi şi trăsătura definitorie a eticii scrisului pe care o profesează Lucian Alexiu. Ilustrativă – aş zice chiar concludentă – în acest sens este (în loc de) postfaţa în care autorul expune în termeni expliciţi (iar pe alocuri cu un simpatic aer de scuză) raţiunile alcătuirii atât de tardive a acestei culegeri retrospective din poemele sale:

> Prin 1980 autorul acestei antologii abandonase orice preocupare de a mai edita o carte de versuri. Mai mult decât atât: în marasmul general al epocii, până şi ideea de a-şi vedea poemele în publicaţiile literare i se părea (…) o zădărncie dătătoare de confuzii. A continuat să scrie (…) pentru o instanţă a timpului căreia nu-i atribuia, oricum, cine ştie ce şanse.

---

[4] Dovadă şi faptul că ea a dat poeţi de talia unui Dinu Flămând şi a unui Mircea Dinescu, prozatori de forţă şi fineţe precum Gabriela Adameşteanu, Alexandru Papilian, Marcel Runcanu şi Eugen Uricaru, gânditori şi animatori culturali de statura lui Gabriel Liiceanu, eseişti de rafinamentul lui Andrei Pleşu, critici de mobilitatea intelectuală a unui Marian Papahagi, savanţi de soliditatea lui Ioan Petru Culianu şi Victor Ieronim Stoichiţă… Iar această enumerare, oarecum haotică şi oricum nedreaptă (prin omisiuni), poate continua.

> Zece ani mai târziu, atunci când totul devenise posibil, (...) manuscrisul volumului a fost lăsat să aştepte preț de aproape încă un lustru contextul propice pentru o receptare estetică normală (...) precizări precum cele de mai sus pornesc dintr-o dorință firească (...) de raportare la o biografie interioară a scrisului şi, nu mai puțin, la un şir de formule lirice asupra cărora putem reflecta după atâta vreme cu detaşată curiozitate (...) culegerea de față apare abia acum din motive pe care preferăm să le atribuim (...) iluziei (...) că un poem poate să apară oricând – sustras determinărilor contidianului –, după cum, în cele din urmă, negrevat în mod esențial de rapida istoricizare a formulelor lirice.

Întrebându-ne ce poate însemna o atare temporizare, ajungem cu necesitate să interogăm semantismul ideii de *discret*, din care, în continuare, se poate deduce o întreagă *poetică a discreției*.

Pentru început, aceasta se dezvoltă *via negationis*. Discreția implică în primul rând o conştiință a *vanității scriiturii*: formulele lirice se „istoricizează" rapid; ele pot fi, cel mult, contemplate „cu detaşată curiozitate", căci nici chiar „instanței timpului" nu i se pot cere „cine ştie ce şanse"... Simțul oportunității, în principiu menit să-l compenseze pe celălalt, nu face de fapt decât să-l întărească: starea naturală a poeziei este latența, iar dinamica ei (cel puțin ca act public) constă mai ales în amânare. Astfel, în „marasmul general" din ultimul deceniu al vechiului regim, a publica poeme (nu cumva a le şi compune?) i se părea autorului – lucru perfect explicabil – „o zădărnicie dătătoare de confuzii"; însă şi climatul primului lustru de democrație s-a dovedit a fi

(desigur, din alte motive) la fel de puțin propice pentru aşa ceva, impunând deci manuscrisului noi termene de răbdătoare ținere în rezervă...

Pandantul afirmativ al negaţiilor (abia) camuflate de mai înainte îl constituie condițiile pe care poetul (și) le pune pentru a accepta să-şi scoată la iveală poezia, ceea ce conferă orizontului de aşteptare în care se înscrie receptarea acesteia un caracter, ca să zic aşa, tranzacţional. În răspărul corectitudinii politice în vigoare, cerinţele respective, formulate fără trufie, dar cât se poate de ferm, converg – nici mai mult, nici mai puțin – în dezideratul „receptării estetice”, considerată drept unica „normală”. Această caracteristică fundamentală a receptării se deduce din condițiile de existenţă ale operei poetice şi în acelaşi timp le prefigurează: derobându-se „determinărilor cotidianului”, liber chiar şi de lestul temporal al esteticii la care aderă, poemul exprimă o „biografie interioară a scrisului” şi, ca atare, „poate să apară oricând”.

E limpede că asemenea condiţii nu sunt întrunite decât extrem de rar, astfel încât, din extensiv, acest *oricând* devine privativ. Ca atare, participă şi el la estetica discretului, adăugând sensului de rezervat și neostentativ pe acela de discontinuu. Deloc întâmplător de altfel, în această ordine de idei, Lucian Alexiu vorbeşte de „preferința (sa) pentru poemul scurt (în câteva cazuri convertită în opțiune pentru *fragment*”[5] (cursivele îmi aparţin).

---

[5] Cursivele și celelalte artificii grafice operate în corpul citatelor îmi aparțin.

În continuare, îmi propun să examinez mai pe larg – dincolo de succinta indicație de mai devreme – cum, dacă și în ce măsură autorul izbutește să-și traducă poetica în chestiune într-o adevărată practică a scriiturii.

2. Despre metabolismul liric: de la influențe la „confluențe”

Discontinuitatea și fragmentarismul practicate de Lucian Alexiu nu denotă amatorism capricios și nici lipsă de sistemă; răgazul și amânarea pe care el și le-a acordat (nu cumva și le-a impus?) ca poet nu înseamnă că s-a ținut cu obstinație în afara istoricității poeziei românești.

La lectura, chiar pe sărite, a prezentei antologii (ori, și mai bine, a volumelor individuale din care s-a operat selecția), un ochi sau mai degrabă un auz atent va percepe ecouri clare și distincte ale diverselor formule lirice experimentate și patentate în poezia română modernă, dar receptate de autor prin prisma modernismului recucerit și a postmodernismului emergent din ultimii treizeci de ani. Pe de altă parte, în atari ecouri trebuie văzut nu atât rezultatul unor influențe, cât simptomul metabolizării lor, până la a le converti (cum ar zice Octavio Paz) în „confluențe”. Acestea din urmă – atunci când și atâta cât există – vădesc și dovedesc la rându-le participarea efectivă a poetului la elaborarea formulelor cu pricina.

Voi examina în continuare câteva asemenea cazuri, asumându-mi riscurile aproximației și subiectivității,

inerente atunci când, „după ureche” (căci altfel cum?), pretinzi să identifici proveniența și/sau adresa confluențelor respective. Pentru a nu complica prea tare lucrurile şi nici a lungi prea mult discuția, mă voi rezuma la două categorii de exemple, relativ uşor de depistat şi simplu de analizat.

2.1. Aşa de pildă, din sursă blagiană (probabil) îi vine autorului un anumit *medievism baladesc*, stilizat expresionist sau neoromantic. Până să ajungă însă la promoția poetică a lui Lucian Alexiu, formula a fost dezvoltată şi perfecționată de poeții „Cercului Literar” din Sibiu (Doinaş, Radu Stanca, Ioanichie Olteanu etc.) – discipoli direcți, aceştia, ai lui Blaga –, pe care tinerii scriitori postbelici i-au receptat începând dintr-a doua jumătate a anilor ’60, precum şi în deceniul următor. Este exact perioada în care poetul timişorean compune „Stihurile pentru cruciat” (1970) – din ciclul *Ecorşeu*[6] –, unde, în poemul eponim, putem citi:

dacă pluteşti mereu dinspre soare-apune
necurmat dacă-ți bate în față
vântul sărat
dacă-ți închei la piept platoşa
dacă îți laşi viziera
dacă-ai mai apucat să însemni

---

[6] Alcătuit, ca și volumul antologic, „pornind de la un algoritm pe cât posibil independent de înșiruirea propriu-zis cronologică”, acest ciclu consemnează totuși – „din rațiuni documentare”, explică autorul – data compunerii pieselor pe care le conține (ceea ce constituie un avantaj pentru un demers de felul celui pe care mi-l propun în acest paragraf; din această cauză, tocmai din *Ecorşeu* voi extrage exemplele datate punctual).

pe tăblițe vechile rune
şi dacă în cele din urmă
te vei opri pe-ararat

din teacă să-ți scoți vechea spadă
de-aramă
s-o ții căpătâi din apus la nămiezi
să-aştepți ziua-n care
te-ar putea-ncerca îngerul
pe munte un veac să-l aştepți
să nu-l vezi.

Acelaşi ciclu conține şi *Stihuri*-le *pentru corăbier*, unde transpare cu claritate metabolizarea acestei influențe, transformarea ei în confluență. Cea dintâi „victimă" a procesului respectiv sunt reminiscențele nemijlocit blagiene. În schimb, recuzita baladescă, în descendență „cerchistă", se mai păstrează în prima parte a poemului (un fel de sonet, cu rime mai puține şi dislocat strofic, adică alternând catrenele cu terținele), dar tot acolo e deja evidentă intenția de a o deturna ironic. Pe de altă parte însă, deşi astfel se urmăreşte – şi se obține – un efect de detaşare, rezultatul degajă totodată o reală simpatie față de modelul metabolizat. Iată de ce arareori ironia se dedă la caricaturizarea modelului respectiv, ci procedează – cel mult – la îngroşarea sau exagerarea câte unei trăsături a acestuia (spre exemplu, prin recursul la cuvântul exotic cu sonoritate rară, voluptuoasă)[7]:

[7] În aceeaşi direcție se îndreaptă, cam tot pe atunci, şi unele căutări ale lui Mircea Dinescu (cu care, deci, Lucian Alexiu se dovedeşte a fi strict sincron şi paralel). Este adevărat că o atare ten-

înainte să urci pe corabie
să încarci ienibahar scorțișoară tutun
înainte să urci pe corabie
să aduni în țarcuri gazele coluni

înainte să urci pe corabie
să dai foc la plantații
să pârjolești satul din deal –

înainte să urci pe corabie
să ucizi turma de reni
să scufunzi canoele pline
cu colți de narval –

(înainte să urci pe corabie
să-ți notezi ora exactă
să-ți arunci apoi ceasul în val) –
..

Încă din ultima strofă însă, demersul ironic pare a se radicaliza, dobândind o tentă existențială. Tendința se accentuează în partea a doua a poemului, atingând pragul *parodiei*. Este vorba, mai precis, de acel tip de inversare sau modulare comică a sensului unui mit consacrat, procedeu ce făcea, în epocă, succesul primelor volume ale lui Marin Sorescu. În cazul de față, printr-o serie de aluzii, „corăbierul” sau corsarul generic din prima parte este mai întâi identificat drept Ulise, pentru ca, în această calitate, să i se adreseze următorul îndemn:

dință este vizibilă chiar printre „cerchiști”, la Radu Stanca, bunăoară; nu cred însă că baladele lui, nereeditate încă în 1970, erau ușor accesibile tinerilor poeți.

(...) mai înainte de-a ieşi pe corabie-n larg
să desfaci pe punte în fața tuturor hărțile
să găseşti mările cu sirene
să însemni insulele cu monştri uriaşi cu ciclopi
şi să ceri să te lege zdravăn la ochi.

Ca destui poeți de peste munți din Generațiile ’60 şi ’70 (primul Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Dinu Flămând şi Adrian Popescu – în volumele timpurii), Lucian Alexiu a fost şi el sensibil, la începuturi, la o influență – să-i zicem – tot blagiană, mai specifică însă ca ton şi mai ales ca algoritm formal. Concret vorbind, avem de-a face cu scurte *definiții lirice* (de felul celor ce abundă în *Poemele luminii*): construite prin dezvoltarea unui aforism sau având aerul unor stranii ghicitori (mai ales dacă le transcriem cu titlul la sfârşit); centrate pe o metaforă când „plasticizantă”, când „revelatoare” şi parcă ilustrând programul tânărului Blaga de a spori zestrea de taine a Universului. Această formulă – în variante încă destul de apropiate de „model” – este vizibilă, bunăoară, în unitatea tematică *Versete* (1968), neinclusă în antologia de autor. Fiind însă deosebit de “molipsitoare” – căci imediat gratificantă –, schema respectivă reapare pe alocuri şi la răstimpuri în diverse alte etape ale creației lui Lucian Alexiu:

ci numai
vocea zeului
ar mai putea străbate prin
această lumină a stelelor
pustiitoare
„Aură” (1976)

desluşeşti
mici schelete de aer
căţărându-se pe catarg
după nărăvaşa blană-a
berbecului
„Argo” (1982)

aeroliţi:

silabe nevârsnice
pe buzele
unui demiurg adormit
„Planetarium” (1982)

acvile:

precum zborul giruetelor
într-un
punct
fix
„Acvile” (1988)

lebădă oarbă
cometă peste eucalipţi
„Sud” (1997; *Istoria naturală*...).

Şi aici asistăm la metabolizarea influenţei, adică la procesul prin care, pe măsură ce devine „confluent”, tiparul moştenit se umple cu din ce în ce mai multă – şi mai ales mai grea – substanţă proprie noului uzajer. Astfel, în ultimele două-trei exemple citate mai înainte, mi se pare că definiţia lirică de sorginte blagiană începe a-şi căuta efectul într-o zonă mai cerebrală, a ingeniozităţii, actualizând astfel *poetica uimirii* (ce trimite la *concettiştii* Barocului: un Marino, un Góngora sau un

Gracián…). Alteori, atunci când aceeaşi formulă recurge şi la umorul metafizic, rezultatul aminteşte surprinzător de fidel de celebrele *greguerías* ale avangardistului spaniol Ramón Gómez de la Serna:

pe un taler soarele
pe celălalt viermele din mărul
de-abia pârguit
„Terţul exclus” (1997; *Grupul nominal*)

neclintită în mâini – puşca
împietrit pe ţeavă – stolul de sturzi
permis pentru poezie
la purtător
„La purtător” (*Istoria naturală…*)

în pacea grădinii
şarpele îşi răsuceşte trupul
ca un burghiu
„Eden” (*ibid.*)

se lasă ceaţa

nemuritoarele
sfâşie cu dinţii un mic delfin
argintiu –
„Despre sirene” (1999; *Cornetul cu îngheţată…*).

2.2. Cum am anunţat mai înainte, voi pune aici capăt discuţiei despre ceea ce am numit metabolizarea influenţelor. Nu înainte de a preciza însă că sfera de cuprindere şi aria de acţiune ale acestui proces nu se reduc la cele două categorii de exemple examinate anterior. Poezia lui Lucian Alexiu dezvoltă un dialog interactiv cu diverse alte formule expresive din epoca pe

care a traversat-o, atât în faza formativă, cât şi într-aceea de maturitate. Foarte pe scurt, indicând doar originea influenței, nu și punctul terminus al confluenței, aș zice că dialogul respectiv se întinde de la Nichita Stănescu la Virgil Mazilescu şi de la acesta la optzecişti.[8]

De primul aminteşte, spre exemplu:

întâlnirea
cu un mic zeu guraliv
tocmai ieşit din găoace
în cuibul rândunicii
de râu
„Epifania" (*Grupul nominal*…),

adică miniaturizarea familiară a divinului (dar fără demitizare).[9]

Din Mazilescu, iarăşi, am impresia că îi vin lui Lucian Alexiu enumerările paratactice – aparent lipsite de congruență –, ca și știința rupturilor sintactico-tematice:

nesomnul lehamitea fierea

bunavestire
pentru soarele decapitat
pe o plantație de tutun
„Istoria naturală" (*Istoria naturală*…),

[8] Reperele – sau mai bine zis alegerea lor – sunt oarecum fortuite.

[9] În sensul respectiv, la Nichita Stănescu e de recitit bunăoară, din cele *11 Elegii*, cea intitulată *Getica*.

procedee ținând, ambele, de un suprarealism bine temperat (în care și constă, de altfel, esența demersului poetic al Oniricilor).

În fine, alături de Generația ‘80, poetul timișorean ajunge atât la experimentul textualist:

> *..............................*
> *în zbor planat*
> *în zbor planat*
> *în zbor planat*
> „Canon” (*Grupul nominal...*)[10],

cât și la „democratizarea” realistă a limbajului liric, cu o imagistică imediat recognoscibilă și chiar cu automatisme idiomatice, totul asezonat cu o considerabilă doză de ironie:

> *mașini de produs vânt*
> *măsluiesc boarea din zori*
> *aduc la amiază furtuni*
> *după prânz prima zăpadă –*
>
> *la apus*
> *le găsești pe toate dezmembrate-n platou –*
> *a treia zi*
> *le zărești din nou adunând norii*
>
> *la început de veac*
> *douăzeci*
> *industria de iluzii e-n floare*
> „Lumière” (Istoria naturală...).

[10] A se observa aici raportul (ca să zic așa) de un figurativism abstract, dintre titlu – care se referă, desigur, la canonul muzical – și dispunerea spațială a versurilor.

3. Punerea în carte: un portret „retuşat”

Ordonate după un criteriu temporal, datele unei lecturi precum cea de mai devreme ne dau diagrama evoluției filo- şi ontogenetice a poeziei lui Lucian Alexiu sau, cum ar spune el însuşi, „biografia” acesteia, cu precizarea că e vorba mai degrabă de una exterioară, în măsura în care, în mare parte, se suprapune pe traiectoria vitală a individului empiric. Am văzut însă că antologia de față ambiționează să se raporteze (şi ne propune să facem acelaşi lucru) la „o biografie interioară a scrisului”. Din această cauză, ciclurile tematice sunt incluse aici într-o ordine diferită de aceea a apariției volumelor omonime (fără a mai vorbi de cronologia compunerii lor). Astfel – ca să reiau o metaforă anterioară –, punerea în carte constituie un portret „retuşat” al lui Lucian Alexiu ca poet, dar nu atât datorită diverselor omisiuni şi/sau remanieri ce se pot constata la un poem sau la altul, cât mai ales prin ocultarea factorului evolutiv.[11]

Aceasta înseamnă că autorul, a cărui biografie interioară – citeşte creatoare – se înscrie într-un timp infinit mai docil – mai ductil, mai plastic… – decât acela al persoanei fizice, are putința şi dreptul să intervină asupra trecutului pentru ca, exact aşa cum, (re)modelând materia trăirii, compune din ea poemul individual, să (re)compună o sincronie ideală din diacronia

[11] E drept că nu de tot, volumele antologate fiind datate (după perioada scrierii poemelor pe care le conțin). Însă, aşa cum se va vedea mai încolo, acest procedeu joacă un cu totul alt rol decât cel de a indica repere cronologice.

reală a operei sale. Procedând astfel, el nu falsifică realitatea, ci o (re)construieşte în spaţiul *lumilor posibile*. Şi cum tocmai un asemenea spaţiu constituie domeniul ficţiunii, adică al Artei, e limpede că portretul „retuşat” al artistului este mai real decât celălalt, din punctul de vedere al unui adevăr de alt ordin.

Într-o atare perspectivă, poezia lui Lucian Alexiu îmi apare ca având doi versanţi, fiecare cu o configuraţie de asemenea binară, câte un ciclu recent alternând contrapunctic cu altul mai vechi:

(A) *Cornetul cu îngheţată al lui Polifem*
+ (A’) *Istoria naturală şi alte poeme*

(B) *Grupul nominal* (*7 formule de exorcizare a verbului*)
+ (B’) *Îndreptar de navigaţie pentru uzul somonului albinos*

caz în care *Ecorşeu*, al cincilea ciclu din antologie, rămâne oarecum stingher. Cum însă ciclurile mai noi sunt decalate între-olaltă iar anterioarele sunt din acelaşi an, ansamblul dobândeşte (alternativ) un aspect triadic[12]:

(1) *Cornetul cu îngheţată…* (1999) + (2) *Grupul nominal…* (1985 – 1988) + (3a) *Istoria naturală…* / (3b) *Îndreptar de navigaţie…* (1977),

la care *Ecorşeu* (1968 – 1990) se adaugă în chip de a patra dimensiune din fizica relativistă, adică de „sechelă” propriu-zis temporală a spaţiului tridimensional.

---

[12] Funcţia datării este aşadar de a pune în evidenţă asemenea raporturi, etalate – în ultimă instanţă – „spaţial”.

Profilul poeziei lui Lucian Alexiu, aşa cum autorul îl propune receptării, adică „retuşat" prin *ars anthologandi*, este aşadar o structură cu geometrie variabilă, iar fiecare actualizare a acesteia – pe două, trei sau patru dimensiuni – implică intervenţia cititorului.[13]

Fără a-mi recunoaşte altă calitate şi altă autoritate decât (vorba lui Montaigne) aceea de *suffisant lecteur*, voi propune în încheiere propria-mi actualizare a setului de virtualităţi tematice oferit de opera antologată a poetului timişorean.

4. O lume posibilă

Opţiunea în cauză constituie, desigur, doar una dintre lecturile pe care aceasta le admite, nu neapărat una convergentă, dar – dacă raţionez corect – nici cu totul divergentă, ci mai degrabă complementară cu punerea în carte operată de autor.

Preferinţa mea se îndreaptă spre varianta cvadridimensională, căci, prin analogie cu modelul fizic, aceasta mi se pare mai congruentă cu ceea ce aş numi cosmicitatea operei, cu alte cuvinte calitatea ei de *lume*, fie şi numai „posibilă". Pentru a mă păstra şi metodologic aproape de modelul în cauză, va trebui ca fiecărei caracteristici descoperite prin analiza universului poetic „euclidian" – cu trei dimensiuni – să-i urmăresc şi

[13] Tot astfel precum diversele experimentalisme neoavangardiste din perioada postmodernă – ca, de pildă, *happening*-ul sau arta ambientală – se întemeiază pe implicarea interactivă a spectatorului/consumatorului.

proiecția pe dimensiunea timpului. În termeni mai familiari filologului (ca și cititorului cu formație literară), este vorba de a combina în tot momentul perspectiva sincronică cu cea diacronică. Sarcină defel lesnicioasă, dată fiind imaginea „retușată” – în ordine simultană și nu evolutivă – pe care ține să o avanseze despre sine autorul.[14]

4.1. Deși nu e necesar și nici recomandabil demers cu analogia „până în pânzele albe”, stabilind corespondențe punctuale între fiecare dimensiune a modelului spațio-temporal și o fațetă sau alta a operei lui Lucian Alexiu, în cele două cicluri din 1977 îmi place să văd, totuși, axa acestei lumi poetice, mai exact o verticală atât a *înaltului*, cât și a *adâncului*. Cu precizarea – care, în aceeași ordine de idei, mi se pare deosebit de importantă – că cele două sensuri vectoriale sunt (ca să zic așa) concomitente și coincidente pe aceleași unități de text. Acest dificil și paradoxal *status*, pe care l-aș numi al „verticalei ambivalente”, este mai întâi *tematizat* la nivelul imaginii:

> *ci doar dacă vrei să* cobori *sau să* urci
> *printre* îngerii *scociorând existențe* fetide (...)
> „Vector” (*Istoria naturală...*).[15]

[14] Din fericire însă, după cum am arătat, tot el ne furnizează și un concentrat de diacronie (în ciclul *Ecorșeu*).

[15] De remarcat aici titlul, cu adevărat semnificativ, ca și construcția „legată” a metaforei, prin dispunerea în chiasm a termenilor semantic echivalenți: *cobori/urci* versus *îngerii/fetide* (1/2 – 2/1).

Mai apoi, acelaşi raport este (ca să zic aşa) *alegorizat*, dar *in abstracto*, prin suspendarea principiului noncontradicției, ceea ce presupune *coprezența* termenilor alternativi sau opuşi (subliniez: nu anularea, nu neutralizarea, ci coprezența lor). Ca dovadă poate fi încă o dată invocată piesa „Vector” (transcriu în continuarea citatului de mai sus):

doar când memoria îți joacă o festă
dacă rămâi
de unul singur în drum
suspendat în purgatoriul unui cer
mijlociu

doar
dacă
atunci

nu –

Finalul etalează explicit schema logică pe care este construit poemul: o stranie condițională ale cărei *protasis* și *apodosis*: *dacă* (*da*)/ *atunci/ nu*, perfect contradictorii, nu se anulează, ci coexistă.

În alt fragment, presupus a transcrie o notație diaristică:

treci
dintr-o zodie posacă
într-o zodie posacă
fără a şti
dacă se va schimba semnul
ori nu

„Jurnal (II)” (*ibid.*),

asistăm la aceeaşi comunicare a contrariilor (coprezente)[16]: reperele identice sau măcar indistincte („dintr-o zodie posacă/ într-o zodie posacă”) care subîntind trecerea, fac din ea o stază; ca atare, aşa-zisa alternativă pe care o sugerează acel *ori* este revocată, iar ceea ce urmează trebuie citit: „fără a (putea) şti/ dacă se va schimba semnul/ ori nu”, lectură care trimite, o dată mai mult, la paradoxalul „dacă da, atunci nu”.

În fine, principiul „verticalei ambivalente” este dezvoltat (să zicem) narativ în poemul de oarecare amploare intitulat *Îndreptar de navigație pentru uzul somonului albinos*. Nobila viețuitoare acvatică este aici intens învestită simbolic, devenind un soi de totem (ca „mistrețul cu colți de argint” pentru Ştefan Aug. Doinaş) sau de blazon personal al autorului (ca „gorgona”-sirenă pentru Seferis). E limpede că în spatele acestei proceduri se ascunde o nevoie intimă de ordin cu totul diferit de simpla convenție a obiectivării Eului (locutorul poetic) într-un El (eroul liric).[17]

În cheie psihologică, avem desigur de-a face cu un proces de sublimare. În anumite condiții, rezultatul acestuia se poate proiecta drept ceea ce o discipolă a lui Jung numeşte *a hero Self* sau *Mana personality* (Bodkin, 1963). Cu deosebirea că aici proiecția cu pricina nu funcționează neapărat (sau nu în chip evident) pe post de compensație la vreo stare de umilință şi de

---

[16] Pentru Octavio Paz, aşa ceva constituie un tipic simptom postmodern.

[17] De altfel, persoana gramaticală a poemului este a doua, a adresării directe şi a dialogului (pe care îl bănuiesc a fi un dialog interior).

détresse – cum postulează ortodoxia psihanalitică –, ci ține, încă o dată, de ordinea lumilor posibile: într-una dintre ele, deci, „somonul albinos” şi eroica-i migrație de nuntă şi moarte constituie pentru poetul timişorean imaginea ideală a tensiunii sinelui spre *înălțimi*.

Dar şi spre *adâncuri*. Căci, în perioada de reproducere, somonii, venind din mare, intră pe gura fluviilor şi înoată spre izvoarele acestora, ceea ce în fond nu înseamnă decât transpunerea pe orizontală a dimensiunii profunzimii. E drept că a pluti în amonte se zice în limbaj curent „a urca râul”, dar sursele fluviale ca țintă imposibilă a călătoriei („nu-i grai să-l asemui/ cu-al undei izvorului în care n-ai să ajungi”) se confundă cu originile: o metaforă temporală a adâncimilor. Nu e de mirare, deci, că

(...) la o zi după ce ai părăsit marea
vei înota alături de trupul
strămoşului îndepărtat

după trei zile te vei visa ieşind
din oul primordial (...)
(III),

nici că tensiunea către aceeaşi inefabilă destinație poate apărea ca întoarcere în increat:

(...) cât încă aştepți
muntele
să se despice
să te primească
asemeni unui pântec de chit –
(VI).

Prin urmare, principiul „verticalei ambivalente" se verifică din plin şi în transpunere simbolică. El îşi păstrează până şi acelaşi regim logic, al coprezenței contrariilor (fără anulare ori sinteză).

Mai întâi – şi la un nivel foarte evident – pentru că migrația anuală a somonului ilustrează aproape literal ideea redutabilei solidarități dintre Eros şi Thanatos (din care psihanaliza a făcut o biată metaforă). Este adevărat că, în derularea narativă a simbolului, autorul insistă mai ales pe aspectele letale şi mai puțin pe cele nupțiale[18], dar acestea din urmă sunt, desigur, subînțelese, iar corelația lor cu celelalte este în tot cazul subliniată apăsat într-o formidabilă pagină din Cehov, pe care poetul o reproduce în exergă (deci o include în chip de paratext al textului său):

> (…) *La sfârşit, istoviți de foame, de oboseală şi de* instinctul sexual *dezlănțuit, ei* mor. (…) *Toate aceste suferințe pe care peştele le îndură în perioada sa de* dragoste *alcătuiesc aşa-numita „călătorie spre* moarte*"; nici unul dintre peşti nu se va mai întoarce în ocean* (…).

Mai puțin vizibil, dar mult mai eficace, logica respectivă se regăseşte ca armătură a imaginii – deci a

---

18 O singură mențiune explicită a funcției sexuale am depistat în poem, şi aceea negativă: „*să nu-ți iroseşti lapții* în culcuşul fârtatului clean/ nici în gropnița lostriței" (VII). În lumina ei, migrația somonului în amonte ar putea fi interpretată, cu puțină îndrăzneală, drept simbol al retențiunii seminale, al refuzului reproducerii şi al invertirii fluxului umorilor, ca în eroticile sacre ale Orientului (*Tantra-Yoga*, *Mahayana* etc.).

gândirii poetice înseşi – sub forma unei amețitoare dialectici a lui sus/jos:

să continui să muşti
de şapte ori şi încă de şapte
din trupul scufundat *al* stelei *de zi*
(XI),

înainte/înapoi:

(*…*) *cât nu te-ai scufundat în sângele care*
o ia înapoi
scriindu-ți drumul *prin râu –*
(X),

dus/întors:

de două ori n-ai să ajungi
acolo unde limba de dragon a fluviului
pătrunde-*n ocean*

n-ai să înfrunți
de două ori detunătura şuvoiului de apă
împins înapoi *de*
şuvoiul de trupuri care se-ntorc
odată cu tine din larg (…)
(XII).

În cele din urmă, din vârtejul (şi vertijul) coprezenței contrariilor se încheagă din nou paradoxala schemă a lui „dacă da, atunci nu”:

(…) dacă
întorcându-te găseşti soarele tocmai apus
la răsărit
dacă –

atunci
ştii:

(**e** prea târziu *să mai faci drumu-napoi*)
(XIV).

După cum sugeram mai înainte, dacă a urca fluviul spre izvoare transpune pe orizontală verticala profunzimii e pentru că o asemenea călătorie echivalează cu descinderea la obârşii. În această nouă coprezență – de astă-dată a spațiu-timpului –, mi se pare firesc ca voiajul de nuntă şi de moarte al somonului să dobândească un sens inițiatic. Sens care, pe de altă parte, e anevoie de comunicat altfel decât în imagistica – a cărei substanță amoroasă nu mai e de mult un secret pentru nimeni – suscitată de marile experiențe mistice. Iată, de pildă, iubitorul una cu obiectul iubirii sale, în prezentul plenitudinii ce anulează curgerea:

în fluviu eşti fluviul însuşi
eşti timpul de demult
devorat de
timpul
de-acum
(XII).

Şi iată o profuziune de alte imagini, aparent diferite, în fond de aceeaşi natură şi proveniență: vânătoarea[19] (ca vânătoare de sine); strălucirea tenebrelor (infinit mai prețioasă decât cealaltă); şi mai ales adâncul în nemijlocită şi instantanee comuniune cu înaltul:

---

[19] O metaforă a iubirii, dar şi a căutării de Dumnezeu (la Sfântul Ioan al Crucii, bunăoară).

ci tu
doar trupul alb ți-l vânezi
doar umbra înaltă pe cer
sub steaua dintr-o dată neagră
dintr-o dată
strălucitoare
(XV).

4.2. Față de verticala reprezentată de *Istoria naturală...* şi de *Îndreptar de navigație...*, volumele mai recente configurează un spațiu plan, cu dimensiuni orizontale. Ambele ne apar drept concomitente şi coincidente – precum, în cazul anterior, înălțimea și adâncimea –, dar efectul respectiv este aici, în chip mai evident, funcție de structura și de dinamica poemului. Astfel, cu ajutorul unor fapte şi întâmplări înseriate liniar – deci, oarecum, pe „lungime" –, în speță înşiruite prin enumerare sau narație, destul de multe bucăți din acest grup ne lasă inițial impresia *înaintării*, pentru ca până la urmă să constatăm că, de fapt, totul *stă pe loc*, „lățindu-se" doar, prin acumulare inertă de nonevenimente. Ceea ce, pe de altă parte, suscită o serie întreagă de întrebări în legătură cu o asemenea surpriză hermeneutică: ce anume o produce, în ce condiții survine şi ce aspecte îmbracă ea?

Într-o primă instanță, e poate doar o simplă chestiune de sintaxă. În această ordine de idei, titlul unuia dintre cicluri: *Grupul nominal*, şi mai ales subtitlul lui: *7 formule de exorcizare a verbului* nu sunt deloc întâmplătoare, ele putând fi interpretate ca aluzii la cunoscutul truc stilistic de a privilegia construcțiile

nominale în dauna celor verbale, pentru a crea senzația de static. Procedeul în cauză este deosebit de productiv și de funcțional în poemele construite prin enumerare, unde produce un maximum de efect cu un minimum de mijloace. Așa de pildă, piesa finală din ciclul înainte amintit este aproape în întregime alcătuită dintr-o succesiune de sintagme nominale având toate aceeași invariabilă structură[20]:

blestemata foame de bani
bicisnica teamă de zei
nevolnica înțelepciune-a bătrânilor
pioasa înșelăciune-a oracolelor
(...)
inviolabila frumusețe-a ruinelor
tulburătoarea lumină-a adâncurilor
placida împerechere-a insectelor
contradictoria interpretare a semnelor
(...)
nătânga arătare-a paiațelor
înfricoșata prevestire-a mayașilor
ș.a.m.d.
„Grupul nominal (Index & epilog)".

Senzația inițială, defel confortabilă, este aceea de bombardament lexical, de răpăit de grindină, de cascadă sau avalanșă în irezistibilă rostogolire. Dar, după un număr oarecare de asemenea secvențe, inconfortul dispare, cititorul sfârșind prin a le sezisa paralelismul sintactic, ceea ce le face previzibile; astfel, orice înain-

---

[20] determinant (adj.) + determinat (subst.) + determinant (subst.).

tare progresivă a discursului încetează, în profitul unui spor inerțial de tipul *boule de neige*. În final, autorul ține să şi tematizeze efectul extras până aici din pure proceduri de scriitură:

întâmplătoarea potrivire a sorților
vicleana adeverire a viselor
legendarul curaj al defuncților

sfârşesc laolaltă
în vintrele binecuvântate ale pământului
ce le primeşte şi le ignoră pe toate
(*ibid.*).

Iată deci că – ironie! – singurul enunț căruia prezența verbului îi imprimă o oarecare mişcare e tocmai unul ce vorbeşte despre oprirea oricărei mişcări…

Cum operează însă exorcismul cu pricina atunci când – aşa cum se întâmplă în destule bucăți din ciclurile respective – acestea împrumută trăsături şi proprietăți ale formei narative? În acest caz, principala stratagemă este tot de natură narativă şi constă în aşa-numita „aşteptare frustrată" (o componentă de bază a suspansului). În principiu însă, procedeul e dintre acelea care conferă dinamism intrigii. De aceea, aşteptarea frustrată nu este utilizată de una singură, ci într-o subtilă combinație cu parodia[21] (dar care nu este nici ea, ca atare, o tehnică a retardării, nici măcar una specifică narațiunii). De fapt, ne aflăm în prezența

---

[21] Să ne amintim că *vis parodica* îl tenta pe Lucian Alexiu încă de la primii săi paşi în poezie, poate şi în emulația inconştientă a succesului obținut în aceeaşi direcție de către tânărul Sorescu.

unui raport de tip interactiv, astfel încât, finalmente, exorcismul mişcării, efectul de stază, este unul (ca să zic aşa) „tranzacţional”, rezultat (din nou!) al coprezenţei celor două forţe şi nu al anulării reciproce ori al sintezei lor. În continuare îmi propun să ilustrez cele expuse până aici într-un limbaj mai degrabă abstract şi poate excesiv de teoretizant, prin comentariul a două poeme din ciclul *Cornetul cu îngheţată…*

Amândouă sunt caracteristice pentru linia tematică a poeziei „cărturăreşti”, intens practicată de Lucian Alexiu (şi nu numai de el). Dincolo de intenţia subînţeleasă de a da unor străvechi mituri literare (cum se zice) o „lectură modernă”, pentru ceea ce mă străduiesc a demonstra aici mă interesează mult mai mult faptul că asemenea texte lucrează cu scenarii *ready made*. Astfel, în *incipit*-ul primei piese la care mă refer:

> *în buncărul aflat la o sută de coţi sub pământ*
> sancho *pregăteşte*
> *conferinţa de pace*
> „La o sută de coţi sub pământ”,

simpla menţionare a numelui „sancho” e suficientă ca să ne trimită la *Don Quijote*. Referinţa respectivă aparţine orizontului nostru de aşteptare şi deci constituie recunoaşterea prealabilă pe care se sprijină receptarea noutăţii. Celor familiarizaţi cu romanul cervantin, un mic efort interpretativ le dezvăluie faptul că şi activitatea în care se află angajat personajul („pregăteşte/ conferinţa de pace”) ar putea ţine tot de ordinea cunoscutului: la un moment dat, scutierul este numit

guvernator al unei „insule” pe care, în ciuda simplicității sale, o cârmuieşte cu înțelepciune, veghind cu zel la prosperitatea şi la *pacea* „supuşilor”. Pe de altă parte, elementele de civilizație modernă introduse chiar aici – „buncărul”, „conferința” – trădează tehnica parodică a anacronismului, copios detaliată în continuare:

răsfoiește gânditor horoscoapele
măsoară pe hartă
pune un steguleț aici
unul dincolo
înconjoară cu violet marele zid chinezesc
trasează discret noua linie de apărare spre răsărit
(*ibid.*).

Aceste date noi generează expectative de cu totul alt ordin decât acelea instituționalizate prin orizontul de aşteptare: acceptăm convenția modernizării cadrului cunoscut cu condiția ca, pe fundalul respectiv, să se profileze în cele din urmă o surpriză. În loc de aceasta, parodia „interactivează” încă o dată cu aşteptarea, anacronismului adăugându-i-se „viziunea valetului”, focalizată pe micul detaliu sordid:

golește apoi pe rând scrumierele
mătură de pe lângă pereți
cioburile groase de sticlă

adună mormanul de oase zvârlite
la prepelicari
(*ibid.*).[22]

[22] O uimitoare „confluență” pune această piesă în contact cu unul dintre ultimele poeme ale lui Nichita Stănescu, unde, la fel ca

Efectul este, deocamdată, dilatatoriu; dar aşteptarea unei spectaculoase schimbări nu va întârzia să fie frustrată, căci, în final, toate aceste manipulări parodice ale motivului se resorb în... *statu quo ante*:

> *mormăie* –:
>
> ş i c a v a l e r i i ă ş t i a
> s e î n t o r c a i c i d e o m i e d e a n i
> ş i n i c i u n p r o g r e s
> (*ibid.*)[23]

Şi al doilea text începe cu indicarea expresă a fondului aperceptiv presupus la cititor, de la care porneşte autorul. Acest fond este reprezentat metonimic de ciclopul Polifem, o figură cunoscută nouă din diverse izvoare literare şi mitologice, îndeosebi din *Odiseea*. Anacronismul parodic, care de fapt se reduce la un singur amănunt, ce-i drept, suprarealist:

> *la apus*
> *polifem iese în pragul peșterii*
> *cu un cornet de înghețată în mână*
> „Cornetul cu înghețată al lui Polifem"

---

aici, evenimentul major (Cina cea de Taină) este privit dintr-un punct de vedere ancilar: „Eu sînt cel care a spălat podeaua/ eu sînt cel care a spălat farfuriile goale (...)/ Eu sînt cel care a deschis ferestrele/ să iasă prin ele damful cuvintelor/ mirosul straniu al bărbaților în de ei (...)/ Acum aş vrea să dorm/ dar a venit la mine Maria şi mi-a zis:/ Bă, robule, ce-a făcut fiul meu/ Iisus aseară la cina cea de taină?/ bă, robule?"

[23] În ultimă instanță, acesta nu este oare și mesajul cervantin: inutilitatea efortului donquijotesc de a „mişca din loc" lumea?

ajunge totuşi ca să inducă lectorului expectativa unei „peripeții" pe măsură.[24] Cum însă poetul îşi tematizează efectul scontat, adică pune aşteptarea lui pe seama personajului, şi cum ceea ce are efectiv loc e un noneveniment:

încă o zi pierdută
un secol
de când nu s-a mai auzit de
pânza unei corăbii
nici duşmanii pe care-I aştepți
nu mai vin –
(*ibid*.),

această aşteptare este frustrată (ca să zic aşa) la şi prin intermediar.[25]

4.3. Potrivit „programului" formulat anterior, a patra dimensiune a lumii posibile instituite prin lectură în sfera poeziei lui Lucian Alexiu e de căutat în *Ecorşeu*, dat fiind că ciclul cu pricina se constituie într-o diacronie

---

[24] În termenii *Poeticii* lui Aristotel, *peripeteia* înseamnă o răsturnare bruscă a situației, sau, cum am spune astăzi, o "lovitură de teatru".

[25] Două observații. Mai întâi că avem aici de-a face cu reprezentarea abreviată a unui nivel de funcționare a textului la alt nivel – în speță a receptării în sfera personajelor –, proces pe care André Gide l-a numit, cu un termen împrumutat din heraldică, *mise en abyme*. În al doilea rând, că acest gen de aşteptare frustrată: a unei amenințări care nu mai există, a unei nenorociri care nu se mai produce, ne îndreptățeşte, poate, să vorbim de o nouă confluență a poeziei lui Lucian Alexiu, şi anume cu poemul cavafian „Aşteptându-i pe barbari" (cf. „iar solii au adus de la hotare/ vestea că barbari nu mai sunt pe lume").

sui generis. Din punctul de vedere al autorului, este vorba – cum am meționat în treacăt – de un „concentrat” de diacronie, în sensul că, având o construcție mai compozită decât celelalte, ciclul respectiv poate include, chiar fără preocupări de cronologie, mostre reprezentative din felurite etape parcurse de creația poetului. Din punctul de vedere al cititorului şi mai ales al criticului, avem de-a face cu o *diacronie indusă*, de fiecare dată când aici sunt descoperite (sau poate inventate?) antecedente ale unor caracteristici ce s-au dezvăluit prin analiză sincronică.

Într-adevăr, umblând pe urmele dimensiunii pe care am numit-o a „verticalei ambivalente” (înălțime/profunzime)[26], nu vom întârzia să dăm, peste o variantă a acesteia, care este principiul coprezenței contrariilor. Iată, de pildă, următorul text din 1973:

drum bun
pasăre a amurgului
pasăre a dimineții
drum bun

drum bun
drum bun deopotrivă
aripii joase aripii înalte
din depărtare
„Călătoria”,

care nu este numai construit pe principiul respectiv, ci pare chiar a vorbi destul de explicit despre el. Dar

[26] Trăsătura specifică a regimului imaginii în *Istoria naturală…* şi *Îndreptar de navigație…*

modalitatea tematică de tratare impune coprezenței un aspect mai aproximativ și mai naiv decât în ciclurile mature. Contrariile („pasăre a amurgului/ pasăre a dimineții” și „aripa joasă/ aripa înaltă”) sunt mai degrabă echivalate sau egalizate – în perspectiva unei anumite ecuanimități melancolice („drum bun deopotrivă”), acționând din exterior –, decât puse cu adevărat să comunice între ele de către o logică intrinsecă.

Uşor de recunoscut sunt şi unele proiectări eroizate ale sinelui, pe care, la rigoare, le putem considera drept anticipări ale procedurilor analoge, dar mai sistematic derulate, din *Îndreptar de navigație...* Este ceea ce se constată, de pildă, într-un poem din 1970 despre care am mai vorbit („Stihuri pentru cruciat”). Există într-însul o sublimare înaltă, care însă nu izbuteşte să se extindă şi spre adâncuri; cel mult vom găsi aici două fațete – complementare şi dispuse contrapunctic – ale aceluiaşi sublim:

dacă plutești mereu dinspre *soare-apune*
necurmat dacă-ți bate în față
vântul sărat
dacă-ți închei *la piept platoșa*
dacă îți lași *viziera*
dacă-ai mai apucat să însemni
pe tăblițe vechile rune

dacă vei pluti apoi către *soare-apune*
necurmat dacă-ți va bate din spate
vântul sărat
să-ți deschei *la piept platoșa*
să-ți ridici *viziera*
și să uiți *că-n desagi porți*
scrisă cu vechile rune
istoria-n care de-abia ai intrat.[27]

Pe de altă parte, dimensiunile plane, caracterizate prin abolirea mişcării, îşi au şi ele antecedentele în *Ecorşeu*.

[27] De notat că, aşa transcrise, cele două strofe configurează schema lui „dacă da, atunci nu”.

Am vorbit de pildă, într-un paragraf anterior, despre recursul timpuriu al poetului la parodierea unor motive mitice. Atunci el se menținea în limitele unei modulări comice a acestora (oarecum în maniera lui Sorescu). Abia mai târziu, după cum am văzut, Lucian Alexiu va recurge la procedee mai sofisticate – spre exemplu la combinația dintre anacronismul parodic și așteptarea frustrată – pentru a „îngheța” dinamica mitului la nivelul sensului.

Cel mai bine reprezentată anticipativ este stilistica *exorcizării verbului*. În poemul pe care îl voi cita în continuare, procesul respectiv este detaliat (ca să zic așa) “didactic”, de la enunțuri (aproape) normale, trecându-se la secvențe din ce în ce mai trunchiate, mai defective (defectuoase?) sub aspect verbal, dar care se apropie asimptotic de formula canonică a *grupului nominal*:

atunci când ridici piatra

când ți se strepezesc dinții
când ți se dilată pupila
când simți ca o lovitură în plex

când îți revin văzul auzul memoria
când odoleanul și laptele cucului
când zidul despărțitor

scrii
(într-un alt timp):

d o a r d a c ă a t u n c i v e i a u z i
a r i p i d e p ă s ă r i d e t o n â n d

u n n o r a l b
„Literatură” (1976)[28]

Atunci când poetul ajunge să domine formula respectivă nu numai formal, ci şi la maxima-i eficacitate funcțională, el poate face dintr-însa efectiv ce vrea. Iată, bunăoară, cum – în piesa „Sub scut”, din 1988 – enumerarea statică îi furnizează liniile sigure cu care trasează un portret al neantului greu de ființă:

s u b v â s c u l s t r ă l u m i n a t –
între arme şi cai
sub scoarța stejarului
în carcasa culbecului
s u b s t e l l a
sub scut –

asediat de întunecate industrii
de sunete pergamentoase

În subtitlul poemului – fără îndoială pentru a sublinia că procedeul în cauză este o constantă a poeziei sale –, autorul menționează din nou *grupul nominal*. Luând însă drept criteriu fiorul metafizic ce străbate aceste versuri, paradoxala prezență/absență ar putea fi foarte bine denumită *sunya-purna*: nimicul care e totul, golul nespus de plin din ontologiile budiste, pe care înțeleptul l-a întrezărit în abisul amețitor din centrul florii de lotus.

---

[28] Deși nu cu totul absent, verbul apare mai ales în propozițiile secundare; amânarea şi, în cele din urmă, abolirea principalei indică tendința spre sintaxa nominală.

Andrei Roman, un „optzecist” atipic

Andrei Roman, încă un poet cândva al exilului, iar astăzi locuitor al unei diaspore din fericire dedramatizate, revine în spațiul literar de baștină.[1]

Simbolismul acestei reveniri se cere descifrat atât la origine, cât și la destinație.

În punctul inițial, actul poate fi interpretat prin prisma unei întregi rețele de conotații și trimiteri culturale, coborând în timp până la epica întoarcerii eroilor de la Troia – din care până la noi a ajuns doar *Odiseea*. Un asemenea *nostos* (așa suna termenul „tehnic” prin care grecii desemnau categoria tematică respectivă) poate deveni fecund pentru scriitor, cu condiția ca el să nu cadă în capcana lirică a *nost-algiei*. Evitând pletora de stereotipuri când încrâncenate, când lăcrimoase,

[1] Textul de față fusese destinat drept introducere la antologia de autor intitulată *Aștepți un scurt transfer de senzații*, cu care poetul plănuia, cu ani în urmă, să reintre în arena literară din România. Selecția cuprindea poeme din volumele publicate în țară: *Neîncetata ninsoare* (Cartea Românească, 1971), *Omul nedesăvârșit* (Cartea Românească, 1981) și *Insomnia ideală* (Albatros, 1983), precum și inedite. Din păcate, proiectul n-a fost dus la capăt până în prezent, cel puțin sub aspect editorial. Includ aici Prologul „vacant”, în chip de îndemn autorului la perseverență.

precum *drama înstrăinării*, *dorul de casă* ş.a.m.d. şi punând un accent discret pe dimensiunea *lingvistică* a „repatrierii”, Andrei Roman sugerează că, atâta vreme cât literatul „diasporic” continuă să scrie în limba română, destinatarul natural al scrierilor sale e cititorul de limbă română, indiferent unde s-ar afla atât unul, cât şi celălalt, ca persoane fizice.

Tocmai dimensiunea cu pricina devine prioritar fecundă şi la capătul celălalt al traiectoriei. Un *nostos* poetic cu atari caracteristici e un simptom al faptului că româna (asemenea multor altora în era mondializării) începe să devină o limbă vorbită sau tăcută pe întreaga suprafață a planetei, de către indivizi trăitori în mijlocul unor comunități de altă limbă. Căci cultura, în genere, nu are (nu a avut niciodată) doar rădăcini telurice; astăzi din ce în ce mai robuste sunt cele „aeriene”, prin care organismul ei e alimentat cu seve ecumenice. De altfel omul însuși – iar poetul *a fortiori* – nu este oare, așa cum îi plăcea să repete lui Nichita Stănescu, „un animal marin, care trăieşte pe pământ şi visează să zboare”? Această constatare deschide la rândul ei, sau mai bine zis semnalează, o perspectivă şi mai amplă (existentă probabil dintotdeauna), în care fenomenul cultural ne apare drept unul esențialmente „metis”, produs al unor îndelungi și sofisticate procese de hibridare şi sinteză.

Deplorată pe toate tonurile de feluriți nostalgici ai tribalismului, o asemenea *deteritorializare* mi se pare contraponderea necesară a fidelității idiomatice (care, vrând-nevrând, te izolează). Dovadă lunga serie de maeştri din a doua jumătate a secolului XX și capodo-

perele lor ieşite din experienţa diasporei şi a metisajului. Una dintre cele mai vii imagini literare ale Parisului contemporan e de găsit într-un roman spaniol, *Rayuela*, al argentinianului Julio Cortázar. Blocat de conflagraţia europeană la Buenos Aires, Witold Gombrowicz face loc pampei şi junglelor sud-americane în imaginarul polonez. Arealul sociocultural al evreimii est-europene, măturat de Holocaust, dăinuie în paginile lui Isaac Bashevis Singer, scriitor de limbă idiş în Statele Unite. Într-un coșmar sarcastic, Norman Manea asistă la invazia românei în *mass-mediile* newyorkeze şi, întinzând mâna după un ziar local, își întregeşte gestul la Bucureşti. Exemplele pot continua...

Indiferent unde vor fi fost scrise (punctual) sau publicate (inițial), poemele ce compun volumul *Aștepți un scurt transfer de senzații* (roman inedit: *passim*), cu ele poetul se integrează aici și acum în aceeaşi paradigmă.

1. Apartenența la sectorul deteritorializat al literaturii române actuale nu înseamnă neapărat şi decontextualizarea celui ce asumă o atare condiție, ori dacă înseamnă, e de aşteptat ca „repatrierea" lingvistică să producă recontextualizarea autorului respectiv. În acest sens, examinat din nou la destinație, *nostos*-ul poetic al lui Andrei Roman e de natură să aducă unele rectificări viziunii noastre asupra aşa-numitei *Generații 1980* (din care face parte autorul[2]).

Consensul critic – alimentat şi de voci autorizate din rândul „interesaților" – a acreditat despre acest

[2] Deși debutul său editorial (1971) o devansează cu aproape un deceniu.

grup imaginea promoției prin excelență *postmoderne* a literelor românești. În epoca ei de început – prin forța lucrurilor explicită și „agresivă” –, Andrei Roman a militat și el pentru afirmarea și impunerea opțiunilor estetice și axiologice prin care „optzeciștii” se străduiau să modifice canonul în vigoare. Și totuși, citit cu detașare de circumstanța de atunci, acest poet ne apare astăzi ca un „optzecist” *atipic*, iar uneori în franc contrast cu profilul omologat al generației sale, în sensul că el nu a încetat vreodată să frecventeze temele și să mânuiască uneltele modernismului. (Rămâne de văzut dacă excepția cu pricina e una strict singulară și dacă ea confirmă regula sau o infirmă. Dar aceasta e o altă discuție.)

Dacă e să-i dăm crezare lui Gianni Vattimo, gânditorul poate cel mai incitant din câți au meditat pe tema în chestiune[3], „sfârșitul modernității” (*il fine della modernità*) aduce cu sine o „gândire slabă” (*pensiero debole*) într-un ambient ontologic des-centrat, dacă nu chiar privat cu totul de Centru (cf. Vattimo, 1991: *passim* și Vattimo & Rovatti eds., 1997: *passim*). Din contră, la Andrei Roman, Centrul e prezent în chiar lipsa lui, de vreme ce poetul aspiră să o umple cu un absolut „tare”. Acesta nu e însă obiect al credinței, ci al *căutării*, iar pe parcursul ei golul ontic dobândește mărci metafizic vorbind pozitive, la fel cum negațiile din teologia apofatică sfârșesc prin a circumscrie satisfăcător sfera divinului:

---

[3] Citit și citat cu fervoare de liderii de opinie ai Generației 1980 (cf., de pildă, Cărtărescu, 1999: *passim*).

Să mergi prin dumnezeu
ca printr-o piață pustie,
cuvântul să fie un zid,
tăcerea o erezie.
Să mergi prin vis,
să mergi prin singurătate
ca printr-un neuitat paradis,
prin moarte ca prin eternitate,
prin tine ca prin chinul promis.
(„Să mergi”).[4]

La provocarea postmodernă poetul răspunde aşadar cu un scenariu acuzat modern, „tare” – în sensul că străvechi şi totodată actual: ai zice o *queste du Graal* traversând peisajul rarefiat al „modernității târzii”. Şi dacă singurul remediu posibil la extenuarea ființei nu este aici un *datum*, ci (cum am insinuat anterior) un *desideratum*, căutarea lui se situează în orizontul sfâşierilor – moderne şi ele –, precum aceea între îndoiala neamuțită şi insațiabila sete de transcendent (unde nu sunt greu de identificat unele accente argheziene sau chiar ecouri ale faimoasei rugăciuni a lui Unamuno către Dumnezeul „care nu există”):

Ce să fac cu icoana? Ce să fac cu dumnezeu?
Cînd Iuda printre noi îşi caută Iisusul?

---

[4] Identific citatele doar cu titlul poemului din care provin, căci, în acest nou context, proveniența lor punctuală e irelevantă. Adaptez tacit ortografia la normele actuale.

Nu simți tu, frate, că şi tu eşti unsul
[…]
Tu eşti icoana şi dumnezeu şi tu eşti şi Iuda –
fratele meu!
(„Ce să fac cu icoana?”)

Drept corolar, Andrei Roman extrapolează confruntarea dintre „gândirea tare” și cea „slabă” într-o ipostază *etică*, pe care apoi o pune la încercare în cadrul existențial constituit – semnificativ – de trăirea amoroasă:

Tu nu conteşti candida mea încăpățânare.
Tu asaltezi doar, cu surâsul dezabuzat al
indiferenței.
Te mai regăsesc cînd îmi spui că durerea se opune
perfecțiunii,
iar în mine descoperi, în realul devastat, irealul
intact.
Tu eşti marea cititoare de astre,
iar eu victimă a sofismului delirant.
Tu prefaci numai gestul minoritar
al monstrului derizoriu și imatur
într-o șansă metodică.
Eu venisem ca un îndrăgostit, dar știam că în fața
absurdului
nu e vorba să trăieşti „mai bine”, ci „mai mult”.
Dar acum, cu speranța mea incurabilă,
moartea nu e o excepție, ci norma.
(„O lume curată”)

În contextul respectiv, alternativa etică se polarizează ca EU *versus* TU, fapt ce duce cu gândul în primul

rând la efectismul antitetic iubit de romantici. A se vedea, bunăoară, Eminescu: *Tu eşti o frunte, eu sunt o stemă,/ Eu sunt un geniu, tu o problemă,/ Privesc în ochii-ți să te ghicesc/ Şi te iubesc* – etc. Pe de altă parte însă, mizanscena întregului scenariu e *dialogică* într-un sens bahtinian, adică EU se contemplă pe sine din punctul de vedere al lui TU. S-ar zice că poetul amendează schema eminesciană: nu *Privesc în ochii-ți să te ghicesc*, ci *Privesc în ochii-ți să* mă *ghicesc*. Drept consecință a acestei inversări de perspective, postura *soft & light* a postmodernismului ne apare aici drept „tare”, pe când cealaltă, ontologic întemeiată, e de fapt „slabă”, în sensul că e periclitată (textual *ireală*, *derizorie*, *imatură*...).

Cele câteva exemple examinate până aici sunt suficiente, cred, ca să începem a înțelege de ce, cum şi întrucât Andrei Roman e un reper distinct în geografia generației sale. La acest prim nivel de abordare, descoperim că poezia sa se nutreşte din ontoetognoseologia modernistă, dar numai spre a da seama de precaritatea ei.

2. Aceeaşi schemă se repetă (= se confirmă) şi cu referire la teoria implicită şi la practica explicită a scriiturii.

În domeniul respectiv, postmodernismul se defineşte între altele drept o *postavangardă*. Postulatul de bază al acestei tendințe estetice (numite în Italia *sperimentalismo*) a fost expus cu deplină claritate de

către Angelo Guglielmi, într-un manifest al prestigiosului Gruppo 63 (*Avvanguardia e sperimentalismo*). În lectura Generației 1980, experimentalismul românesc s-a declarat şi manifestat ca *textualism*. În măsura în care am înțeles-o corect, doctrina respectivă, focalizată asupra productivității limbajului – şi prin aceasta înrudită cu *language-centred Poetry* din lumea anglo-saxonă –, mi se pare a fi o semiotică a semnificantului potențat prin metonimie, adică prin contacte de contiguitate pe axa sintagmatică, astfel încât construcția textului să asculte de „mecanismele calamburului" (Traian T. Coşovei).

O dată mai mult, poetica lui Andrei Roman se dezvoltă în răspărul aceleia a comilitonilor „optzecişti". La polul opus ludicei combinatorii metonimice cultivate de colegii săi de generație, el preferă metaforismul exploziv, capabil de a produce nu atât „texte", cât (aşa cum remarca teoreticianul spaniol Carlos Bousoño) „arhipelaguri de imagini poetice". Iată o mostră:

> Şi vine ziua când iubitei nu-i mai cerem decât ceea ce ne pot da toate celelalte femei. Şi nerăbdarea mă face să accept că în gura ta se ascund dezamăgitoare minuni. Nu garantez că voi fi mereu intolerant şi imparțial, de când mă-ncânt în jocul supunerii să fiu însetat de respect. În supremația înfierbântării solstițiul teribilei înştiințări – prudența maturizată cântărind iarăşi îndoielile – şi unde idol îți pot deveni scâncetul şi frenezia încălcării rațiunii etc.
>
> („Ce aş fi vrut să trăiesc")

Din centrul incandescent al deflagrației imaginile izbucnesc vertiginos şi se dezagregă instantaneu, dar mai ales se alungă fără încetare unele pe altele, căci în regnul metaforei primează raporturile *in absentia*, singura sintaxă posibilă fiind aici faimoasele „întâlniri fortuite”. Tipologic vorbind, o asemenea scriitură e clasificabilă în sfera „miraculosului” (*le merveilleux*) şi a „frumuseții convulsive” înălțate de Breton la rangul suprem în ierarhia efectelor estetice. Ea descinde aşadar din automatismul suprarealist, care – nu o dată s-a subliniat – constă esențialmente în „uzul, iar uneori (în) abuzul de drogul numit metaforă”.

Nu e greu de văzut că aşa ceva face casă bună cu acea „retorică a conținuturilor” (Guglielmi), proprie avangardei istorice şi cu atât mai mult – în termenii lui Hugo Friedrich – cu „schema ontologică” ce o subîntinde; schemă care, după cum am încercat să arăt mai devreme, nu este alta decât *căutarea*. Căci metafora, prezentă în discursul artistic, în cel filosofic, iar după unii chiar în cel ştiințific, constituie o modalitate privilegiată de explorare cognoscitivă, s-ar zice o unealtă prin excelență a „gândirii tari”. Modernii au ştiut-o de la bun început (iar un poet şi gânditor român a şi teoretizat-o): atunci când realități distante sunt conectate laolaltă – cu cât mai distante, cu atât mai puternic e efectul! –, retorica trece în *revelație*. Iată de ce suprarealiştii pariază cu atâta pasiune pe metaforă: la capătul aceastei căi regale ei speră să-i aştepte „o iluminare laică, antropologică, materialistă” (Walter Benjamin).

Deşi evită cu grijă orice amalgamare cu domeniul religios sau parareligios, definiția de mai devreme nu reuşeşte să escamoteze caracterul spiritual al unei asemenea căutări. Caracter, pe de altă parte, respins explicit avangardiştii radicali. Şi totuşi reacția furibundă a lui Breton la afirmațiile anumitor gânditori catolici cu privire la posibilitatea unor afinități şi puncte de contact între doctrina suprarealistă şi cea creştină nu trădează cumva temerea ca această posibilitate să existe efectiv?

În tot cazul, refuzul de a asuma consecințele ontologice ultime şi cele mai „tari" ale poeticii sale e semnul unei antinomii pe care avangarda în genere şi suprarealismul în speță nu au putut-o depăşi. Aşa se face că momentul suprem şi plenar al „tradiției moderne" marchează totodată sfârşitul ei, în sensul că îi epuizează potențialul şi resursele. După avangardă şi după suprarealism, modernismul mai poate dăinui doar în variante *post-* (ori *soft*!), la fel cum romantismul, odată „îmblânzit", supraviețuieşte ca *Biedermeier*.[5]

3. Voi încerca în încheiere să recapitulez, pe cât posibil mai sintetic, coordonatele poziției ocupate de Andrei Roman între „optzecişti".

De la bun început am afirmat că poziția respectivă este atipică. Precizându-mi intuiția inițială, adaug acum că este vorba de un soi de „deteritorializare"

---

[5] Inevitabilă e aici trimiterea la lucida carte a lui Virgil Nemoianu (1984: *passim*).

generațională, specificată ca o *dublă autocritică*. Mai întâi, desigur, autocritica modernismului „dezamăgit”, pe care acest poet îl practică în context postmodern, relevându-i astfel limitele şi relativizându-i „schema ontologică”:

Comod să stai în glorie,
noroc şi în castele,
voind numai în vorbe
să curmi înfricoşarea.
Eu nu mai caut
găsirea mi-e îndeletnicire.
(„Cum-necum”).

Totodată însă, şi în aceeaşi măsură, asistăm de asemenea la autocritica postmodernismului *selfconfident*, forțat să se (re)cunoască drept un efect secundar, derivat, să zicem, drept surdina dezabuzată a modernității:

> Cineva îți spune în față „Nu te iubesc!” şi tu scrii mai departe: „Nestânjenit închei întâiul capitol al cărții noastre despre fericire.” Şi laşi să plutească o promisiune a viitorului obscur. Tranşeele cu care nu te cunoşti şi tandrețea de care nu te mai poți lipsi. Şi tu scrii mai departe nestânjenit: „Socotit! Cântărit! Împărțit!” Tot curajul epuizat într-o mărturisire. Altcineva să facă lumea mai bună. Şi sfidezi seara când încerci să mai tulburi fascinația unei aşteptări.
>
> („Socotit! Cântărit! Împărțit!”).

Așa cum am menționat mai înainte, printr-un atare *nostos* poezia lui Andrei Roman se instalează din nou în contextul istorico-literar de origine. Această „repatriere” nu numai că nu-i estompează stranietatea (congenitală sau dobândită), ci dimpotrivă, i-o subliniază și mai apăsat. În perspectivă postmodernă, poetul ni se înfățișează ca modernist, și (re)devine postmodern de îndată ce îl contemplăm din unghiul modernismului.

Relația lui Andrei Roman cu Generația 1980 seamănă cu modalitatea tardoromanticilor de a se raporta la romantism sau a emulilor lui Jules Laforgue la simbolism: apartenența include distanțarea ironică și deconstrucția corectivă.

BIBLIOGRAFIE

1. Ediții și antologii:

Antologie de poezie turcă de la începuturi până azi (1979). Selecție, note şi traducere de Nicolae Ioana & Nevzat M. Yusuf, Minerva, Bucureşti (Ioana & Yusuf 1979).

ALEXIU, Lucian (2000): *Eseu asupra colinei cu ulmi*. Poeme, cu o prefață de Victor Ivanovici, Hestia, Timișoara.

ARGHEZI, Tudor (1962-2006): *Scrieri*, 46 vol. Ediție proiectată de autor și îngrijită de G. Pienescu, Mitzura Arghezi și Traian Radu, Minerva & Fundația Națională pentru Știință și Artă, București.

BACOVIA, George (1965): *Plumb*. Editura pentru Literatură, București.

BARBU Ion (1970): *Poezii.* Romulus Vulpescu ed., Albatros, Bucureşti.

BLAGA, Lucian (1974-1995): *Opere,* 12 vol., Dorli Blaga ed., Minerva, Bucureşti.

CELAN, Paul (1989): *Das Frühwerk,* hrsg. von Barbara Weidemann. Frankfurt am Main.

- „ - (2005): *Los poemas rumanos*. Edición bilingüe de Víctor Ivanovici. Prensas Universitarias de Zaragoza.

CHRISTÓPOULOS, Athanasios (1970): *Lirice* (în lb. greacă). Helene Tsantsánoglou ed., Hermes, Atena (Tsantsánoglou 1970).

CONACHI, Costache (1963): *Scrieri alese.* Ecaterina & Alexandru Teodorescu eds., Editura pentru Literatură, București (Teodorescu & Teodorescu, 1963).

CORTÁZAR, Julio (1970 [1962]): „Historias de cronopiós y de famas", în *Historias de cronopiós y de famas*. Edhasa, Barcelona (97-133).

FLĂMÂND, Dinu (2000): *Migrația pietrelor*. Cartea Românească / Hyperion, Bucureşti (2010). *Biopoeme* (Antologie de autor, 1970-2010), Editura Academiei Române, Bucureşti (5-19).

KARYOTAKIS, Costas (1975): *Poezii și proză* (în lb. greacă). G. P. Savvides ed., Hermes, Atena.

MAZILESCU, Virgil (1983): *guillaume poetul și administratorul*. Cartea Românească, București.

Mismayá (1993 [1818]): *Antologie de poezie fanariotă* după Zeses Daoutes (în lb. greacă). Anteia Phrantzé, Ed. Hestia, I. D. Kollaros & Cia. A. E., Atena (Phrantzé 1993).

NAUM, Gellu (1970): *Poetizați, poetizați...* Eminescu, București.

NAUM, Gellu (1974): *Poeme alese,* Cartea Românească, Bucureşti (PA).

NAUM, Gellu (1980): *Partea cealaltă,* Cartea Românească, Bucureşti (PC).

NAUM, Gellu (2003 [1985]): *Zenobia*, Humanitas, București.

Poezia trubadurilor provensali, italieni, portughezi, a truverilor şi minnesangerilor (1980)**.** În versiune originală şi în traducerea lui Teodor Boşca. Dacia, Cluj-Napoca (Boşca, 1980).

ROMAN, Andrei (inedit): *Aștepți un scurt transfer de senzații*.

Simbolismul european (1983), 3 vol. Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț. Albatros / Sinteze, Lyceum, București.

STĂNESCU, Nichita (1975): *Starea poeziei*. Minerva / „Biblioteca pentru toți”, Bucureşti.

STĂNESCU, Nichita (1988): *Poezii*. Cristian Moraru, Ed. Minerva / „Arcade”, Bucureşti.

VĂCĂREŞTI, Poeții (1961): *Versuri alese.* Elena Piru ed., Editura pentru Literatură, Bucureşti (Piru 1961).

URMUZ (1983): *Pagini bizare*. Ediție, prefață și tabel cronologic de Constantin Crișan. Minerva, București. (Volumul cuprinde și traduceri în diverse limbi străine; textul rom.: 49-94).

2. Teorie, critică, referințe auxiliare:

ACADEMIA ROMÂNĂ. INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ „IORGU IORDAN” (1998): *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a. Univers Enciclopedic, București (DEX).

AGRAS, Tellos (1975): „Karyotakis şi «Satirele»” (în lb. greacă), în Costas Karyotakis: *Poezii și proză*. G. P. Savvides, Ed., Hermes, Atena.

ALEXANDRESCU, Sorin (1967): „Ion Barbu, «Joc secund»*”,* în Sorin Alexandrescu & Ion Rotaru: *Analize literare şi stilistice*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

ARAGON, Louis (*online*): *Traité du style*. http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/aragon/74_traite_de_style.htm.

BACIU, Andrei (2008): „Gellu Naum și romanul până la sânge: *Zenobia*”, în *Axioma*, IX, №. 2 (95), Ploiești. *Online*: http://andreibaciu.blogspot.com/2008/03/gellu-naum-i-romanul-pn-la-snge-zenobia.html.

BACHELARD, Gaston (1967 [1938]): *Psychanalyse du feu*. Gallimard NRF / „ Idées”, Paris.

BACHELARD, Gaston (1974 [1942]): *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti, Paris.

BAHTIN, Mihail (1970 [1929]): *Problemele poeticii lui Dostoievski* (trad. rom.), Univers, Bucureşti.

BAHTIN, Mihail (1974 [1965]): *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere* (trad. rom.), Univers, Bucureşti.

BARBU Ion (1968): *Pagini de proză.* Dinu Pillat ed., Editura pentru Literatură, Bucureşti**.**

BARTHES, Roland (1964): *Éléments de sémiologie*, în *Communications*, vol. 4, №. 4 (91-135).

BATAILLE, Georges (1970): *L'érotisme,* Les Éditions de Minuit, Paris.

BENJAMIN, Walter (2004): *El autor como productor* (trad. sp.) Ítaca, México. *Online*: www.alejandria-digital.com/wp-

content/uploads/2016/02/Benjamin-Walter-El-autor-como-productor.pdf.

BLOOM, Harold (1989 [1973]): *Angoasa de influență* (trad. greacă). Agra, Atena.

BODKIN, Maud (1963 [1938]): *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford University Press, Oxford, New York.

BORGES, Jorge Luis (1968 [1956]): *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé.

BOUSOÑO, Carlos (1975 [1970]): *Teoria expresiei poetice* (trad. rom.), Univers, București.

BRETON, André (1998 [1928]): *Nadja*. Gallimard, Paris.

BRETON, André (1999 [1924]): *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard, Paris.

CAPELLANUS, Andreas (*online*): *De amore.* http://www.thelatinlibrary.com/ capellanus.html.

CARAION, Ion (1977): *Bacovia. Sfârşitul continuu*. Cartea Românească, București.

CASSIRER, Ernst (1978): „Acțiunea umană şi personificarea divinității" (tr. gr.), în *Epopteia,* an III, №. 21 (aprilie), Atena.

CAVAFIS, C. P. (1980): *Poeme* (în lb. greacă), 2 vol. G. P. Savvides ed., ed. XIII. Ikaros, Atena.

CĂLINESCU, George (1941): *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti.

CĂLINESCU, George (1974 [1939]): *Principii de estetică*. Scrisul Românesc, Craiova.

CĂLINESCU, Matei (2002): *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade*. Polirom, Iaşi.

CĂRTĂRESCU, Mircea (1999): *Postmodernismul românesc*. Humanitas, București.

CELAN, Paul (1989): *Das Frühwerk*, hrsg. von Barbara Weidemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

CHALFEN, Israel (1979): *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Insel Verlag, Frankfurt am Main.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1983): *Le Surréalisme et le roman, 1920-1950*. L´Âge d'homme, Lausanne.

COLLANI, Tania (2010): *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*. Hermann / „ Savoir Lettres", Paris.

COLLANI, Tania (2013): „ Les avant-gardes et la narration ", în *Cahiers de Narratologie*, №. 24 (2-12). *Online*: http://narratologie.revues.org/ 6661.

CORBEA, Andrei (1998) : *Paul Celan și „meridianul" său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european*. Polirom, Iași.

DE ROUGEMONT, Denis (1971): *L'Amour et l'Occident,* Union Générale d'Éditions, Paris.

DIMARAS, K. Th. (1968 [1948]): *Istoria literaturii neogrecești* (trad. rom.) Editura pentru Literatură Universală, București.

DUPRIEZ, Bernard (1984): *Gradus. Les procedées litteraires* (*Dictionnaire*), Union Générale d'Éditions, Paris.

DURÁN, Manuel (1965): „Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas", în *Revista Iberoamericana*, №. 59 (ene. – jun.), Pittsburgh.

DURAND, Gilbert (1977 [1966]): *Structurile antropologice ale imaginarului* (trad. rom.), Univers, București.

ELIOT, T. S. (1960): „The Social Mission of Poetry”, în *The Collected Essays*. Faber & Faber, London.

ELIOT, T. S. (1966 [1946]): „Ce este poezia minoră?” (trad. rom.), în Pater – Chesterton – Eliot: *Eseuri literare*. Editura pentru Literatură, Bucureşti.

ELYTIS, Odysseas (1980): „Analogiile luminii”, un interviu acordat de poet lui Ivar Ivask (trad. rom.), în Odysseas Elytis: *Iar ca sentiment un cristal*. Iordan Chimet, Ed. Dacia, Cluj-Napoca.

EMPEIRIKOS, Andreas (1980_1): *Scrieri sau mitologie personală, 1936-1946* (în lb. greacă). Agra, Atena.

EMPEIRIKOS, Andreas (1980_2): *Oktana* (în lb. greacă). Ikaros, Atena.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, în *Papers in Historical Poetics*, №. 8. The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University (21-27).

FLĂMÂND, Dinu (1979): *Introducere în opera lui G. Bacovia*. Minerva, București.

FOARȚĂ, Șerban (1980): *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*. Facla, Timişoara.

FRAZER, James George (1980 [1922]): *Creanga de aur* (trad. rom.), 5 vol., Minerva / „Biblioteca pentru toți”, București.

FREUD, Sigmund (1963): *Textes choisis.* Presses Universitaires de France, Paris.

FREUD, Sigmund (1969 [1914]): *Le rêve et son interprétation* (trad. fr.) Gallimard NRF / „Idées”, Paris.

FREUD, Sigmund (1975): „L’inquiétante étrangeré”, în *Essais de psychanalyse appliquée* (trad. fr.) Gallimard NRF / „Idées”, Paris.

FRYE, Northrop (1972 [1957]): *Anatomia criticii* (trad. rom.), Univers, București.

GARCÍA LANDA, José Ángel (2004 [1986]): „El modo del género narrativo: Diversas interpretaciones”, în *Miscelánea* 6 (61-67). *Online*: http://www.unizar.es/ departamentos/filologia_inglesa/ garciala/publicaciones/modo.html.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, Paris.

GIRARD, René (1972 [1961]): *Minciună romantică și adevăr românesc* (trad. rom.), Univers, București.

GOUX , Jean-Joseph (1968) : „Marx et l’inscription du travail”, în *Tel Quel* ed., *Théorie d’ensemble*. Seuil, Paris.

GRAMSCI, Antonio (1972): **„**O filozofie a practicii**”,** în *Secolul 20,* №. 3-4, București (9-20).

GRÉCO, Pierre (1967): „ Épistémologie de la psychanalyse ”, în Jean Piaget ed. : *Logique et connaissance scientifique*. Gallimard NRF, Paris.

GUȚU, George (1990): *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens* (teză de doctorat), 2 vol., Universitatea din București.

HOMER (MDCCCXCIX): *Odyssey*. With Introduction, Notes etc. by W.W. Merry, D.D. Clarendon Press, Oxford (Od.).

HRdaya Sūtra (online): http://www.librosbudistas.com/descargas/corazon/ sutra-del-corazon.htm.

IONESCU, Cornel Mihai (1967): *Generația lui Neptun* (*Grupul 63*). Editura pentru Literatură Universală, București.

IVANOVICI, Victor (1983): „Una semblanza de la poesía rumana de Posguerra", în revista *Equivalencias*, Nº. 6, Madrid.

JAKOBSON, Roman (1960) : „Closing Statement: Linguistics and Poetics", în Thomas A. Sebeok ed., *Style in Language*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts (349-377).

JOLLES, André (1972 [1930]) : *Formes simples* (trad. fr.) Seuil / Poétique, Paris.

JUNG, Carl-Gustav (1968) : „Contributions à la psychologie de l'archetype de l'enfant", în C.-G. Jung & Ch. Kerenyi: *Introduction a l'essence de la mythologie*. Payot, Paris (104-144).

KEPHALEA, Kirke (1999): *Mânia lui Dumnezeu. Versiunile grecești ale „Lenorei" lui Bürger* (în lb. greacă). Nephele, Atena.

KEPHALEA, Kirke (1971): *Psychological Types*. Routledge & Kegan Paul, London.

KRISTEVA, Julia (1968): „Problèmes de la structuration du texte", în *Tel Quel* ed., *Théorie d'ensemble.* Seuil, Paris.

LAGUARDIA, Eric (1981): „Derrida's Différance", în *Cahiers Roumains d'Etudes Litteraires,* Nº 3.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.-B. (1994 [1990]): *Vocabularul psihanalizei* (trad. rom.), Humanitas, București.

LAUSBERG, Heinrich (1966 [1963]): *Elementos de retórica literária* (trad. port.) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

LEKATSÁS, Panayís (1978) : *Eros. Interpretare a unei figuri din religia preistorică și orfico-dionisiacă* (în lb. greacă). Diphros, Atena.

LEONTARIS, Byron (1975): „Teze asupra lui Karyotakis" (în lb. greacă), în Costas Karyotakis: *Poezii și proză*. G. P. Savvides ed., Hermes, Atena.

LUCA, Gherasim & TROST, D. (1983 [1945]): *Dialectique de la dialectique* (text orig. și trad. rom.) în Marin Mincu ed.: *Avangarda literară românească* (antologie). Minerva, București (625-648).

MANEA, Norman (2003): *Întoarcerea huliganului*. Polirom, Iași.

MANOLESCU, Nicolae (1984): „Poetul în țara minunilor", în *România literară*, №. 10 (8 martie), București.

MANOLESCU, Nicolae (1990): *Istoria critică a literaturii române*, vol. I. Minerva, Bucureşti.

MARCUSE, Herbert (1968 [1955]): *Eros y Civilización* (trad. span.), Seix-Barral, Barcelona.

MARROU, Henri-lrénée (1983 [1971]): *Trubadurii* (trad, rom.), Univers, Bucureşti.

NAUM, Gellu (1945): „Inventatorii banderolei", în *Teribilul interzis,* Colecția Suprarealistă, Bucureşti.

NAUM, Gellu (1983 [1945]): *Medium*, în Marin Mincu ed. : *Avangarda literară românească*, Minerva, București (619-621).

NEGRICI, Eugen (2010): „Nicio neglijență a atenției”, prefață la Flămând, 2010.

NEMOIANU, Virgil (1984): *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.

NEMOIANU, Virgil (1989): *A Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction*. The John Hopkins University Press, Baltimore & London.

NØJGAARD, Morten (1977): „ La fonction du narrataire ou Comment les textes nous manipulent”, în *Actes du 6e Congrès des Romanistes Scandinaves*, Uppsala (197-204).

OHRLICH, Ileana Alexandra (2006): „Surrealism and the Feminine Element: André Breton's *Nadja* and Gellu Naum's *Zenobia*”, în *Philologica Jassiensia*, an II, nr. 2 (213-224).

ORTEGA Y GASSET, José (1966 [1925]): *La deshumanización del Arte*. „Revista de Occidente”, Madrid.

OTTO, Rudolf (1929 [1917]): *Le sacré* (trad. fr.), Payot, Paris.

PAPAHAGI, Marian (1976): „Ion Barbu: Mitopoetica integrării în unitate*”,* în *Exerciții de lectură*. Dacia, Cluj-Napoca.

PAPAHAGI, Marian (1980): „Textul din text”*,* în *Eros și utopie*. Cartea Românească, Bucureşti.

PAZ, Octavio (1971): *Corriente alterna*. Siglo XXI editores S.A., México.

PAZ, Octavio (1973): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Economica, México.

PAZ, Octavio (1974_1): *El mono gramático,* Seix-Barral S.A., Barcelona.

PAZ, Octavio (1974_2): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix-Barral S.A., Barcelona.

PÂRVULESCU, Ioana (2000): „Liber, îndrăgostit, visător”, în *România literară*, nr. 29 (26 iulie) București.

PÉRÈS, Henri (1983 [1953]): *Esplendor de al-Andalus* (trad. span.), Hiperión, Madrid.

PLATON (f. a.): *Cratylos* (Cr.). Pentru original (însoțit de o traducere în neogreacă): Elias Layos, Ed. Daidalos, Atena. Pentru versiunea românească: Simina Noica ed., în Platon: *Opere* (1976), 10 vol., Petru Creția & Constantin Noica eds., Editura Științifică și Enciclopedică, București (III, 137-415).

POP, Ion (2000): „Prefață” la Flămând, 2000 (5-23).

POP, Ion (2001): *Gellu Naum. Poezia contra literaturii.* Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca.

POP, Mihai & RUXĂNDOIU, Pavel (1976): *Folclor literar românesc*. Editura Didactică și Pedagogică, Bucureşti.

PROPP, V. I. (1970 [1929]): *Morfologia basmului* (trad. rom.), Univers, București.

RIGOLOT, François (1979): „ Le poétique et l'analogique ”, în Colectiv : *Sémantique de la poésie*. Seuil, Paris.

SEFERIS, Yorgos (1981-2002): *Eseuri* (în lb. greacă), 3 vol., Ikaros, Atena.

SIMION, Eugen (1981): *Dimineața poeților*. Cartea Românească, Bucureşti.

STEINER, George (1983 [1975]): *După Babel* (trad. rom.), Univers, București.

STEINER, George (2001 [1978]): *Sobre la dificultad y otros ensayos* (trad. span.). Fondo de Cultura Económica, México.

SOLOMON, Petre (1987): *Paul Celan. Dimensiunea românească*. Kriterion, București.

ŞKLOVSKI, Viktor (1972): „Lenin decanonizator", în Colectiv: *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. Univers, Bucureşti (172-175).

TODOROV, Tzvetan (1966): „ Les catégories du récit littéraire ", în *Communications*, nr. 8 (125-151).

TODOROV, Tzvetan (1979): „Synecdoques", în Colectiv : *Sémantique de la poésie*. Seuil, Paris.

TOMAŞEVSKI, Boris (1973 [1927]): *Teoria literaturii. Poetica* (trad. rom.). Univers, Bucureşti.

TROST, D. (1983 [1947]): „Le même du même / Sinele sinelui" (text orig. și trad. rom.), în Marin Mincu ed. : *Avangarda literară românească*, Minerva, București (482-494).

VATTIMO, Gianni (1991 [1985]): *La fine della modernità*. Garzanti, Milano.

VATTIMO, Gianni & ROVATTI, Pier Aldo, a cura di (1997 [1983]): *Il pensiero debole*. Testi di: Amoroso, Carchia, Comolli, Costa, Crespi, Dal Lago, Eco, Ferraris, Marconi, Rovatti, Vattimo. Feltrinelli / Idee, Milano.

VIANU, Tudor (1973 [1935]): *Ion Barbu*, în *Opere*, vol. III, Matei Călinescu & Gelu Ionescu eds., Minerva, București.

WAHL, François (1972_1): „Signe”, în Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov (eds.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Paris.

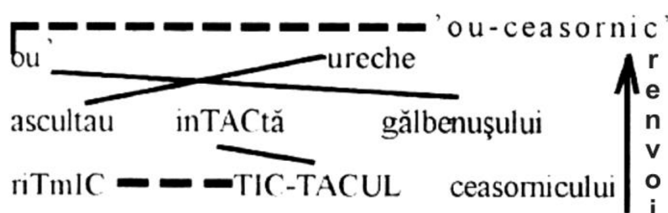
WAHL, François (1972_2): „Texte”, în Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov (eds.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Paris.

ZUMTHOR, Paul (1983 [1972]): *Încercare de poetică medievală* (trad, rom.), Univers, Bucureşti.

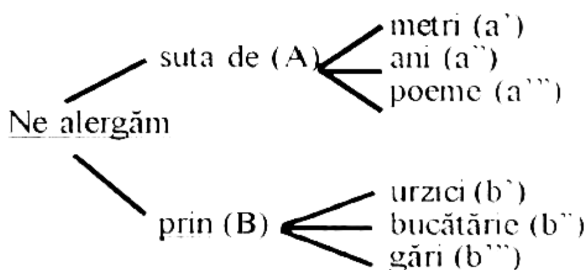
ANEXE

Naumiana

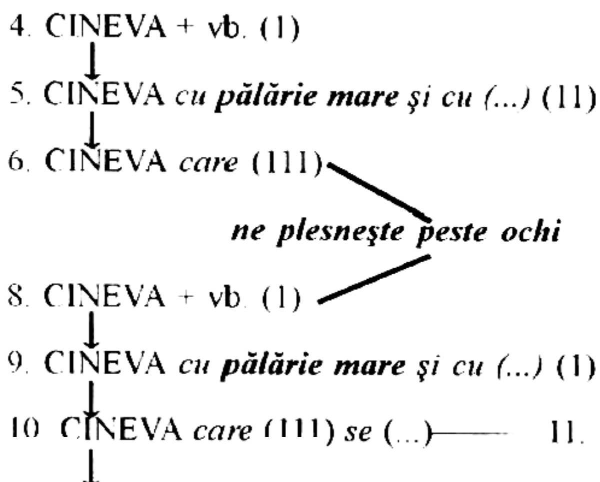
ANEXA I



ANEXA II



ANEXA III

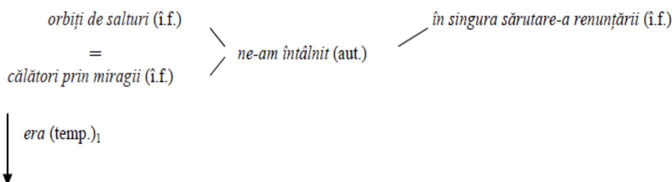

4. CINEVA + vb. (1)
5. CINEVA cu pălărie mare şi cu (...) (11)
6. CINEVA care (111)
ne plesneşte peste ochi
8. CINEVA + vb. (1)
9. CINEVA cu pălărie mare şi cu (...) (1)
10 CINEVA care (111) se (...)
11.

Paul Celan înainte de Celan

ANEXA I

LEGENDĂ

Mă văd obligat să recurg aici la anumite sigle, simboluri **şi** artificii grafice care necesită o explicaţie prealabilă. Spuneam mai sus că metafora suprarealistă e produsul **întâlnirii fortuite** (î.f.) a două elemente. **Automatismul** (aut.) grupează î.f. în **nuclee metaforice** (n.m.), precum şi nucleele între ele. De obicei, vehiculul acestui proces este un **verb**; totuşi, aceleaşi efecte produc şi anumite figuri retorice şi/sau corelaţii logice foarte simple, ca **opoziţia** sau antiteza (vs.), **paralelismul** (‖) – semantic ori sintactic –, **asimilarea** sau asociaţia de idei (=) **şi disimilarea O**) de tipul 'pe de-o parte ... pe de altă parte'. Legăturile **de la un** n.m. **la altul** vor fi reprezentate printr-o săgeată în jos (I). Când este cazul, se va preciza natura **spaţială** (sp.) sau **temporală** (temp.) a anuitor date ale imaginii. **Citatele** sunt transcrise cu *italice* (aldine sau cursive) iar când sunt **rezumate** apar între [croşete], sau între {acolade}, dacă provin dintr-un n.m. **anterior.** În fine, pentru a facilita vizualizarea legăturilor la distanţă, se va utiliza un coeficient numeric X**n** semnalând **provenienţa** datului respectiv.



n.m. 2

ora de ieri (î.f.) *o arată* (aut.) *al III-lea ac incandescent* (î.f.) ≠ *celelalte două* *zac* (aut.) *îmbrățișate* (î.f.)
[ac extratemporal] (î.f.) *în sudul cadranului* (sp.)

n.m. 3

când se vor despărți (temp.) vs. {ace îmbrățișate}$_2$
va fi (aut.) *prea târziu* (temp.)
vremea (...) alta (î.f.)

n.m. 4

{al III-lea ac incandescent}$_2$ = *acul străin* (î.f.) *va roti* (aut.) = *nebun* (î.f.)
[va aprinde/topi tóate orele în] (aut.) *o singură cifră* : *oră* (î.f.)
: *anotimp* (î.f.)
: [24 pași - moarte] (î.f.)

apoi (temp.)$_4$

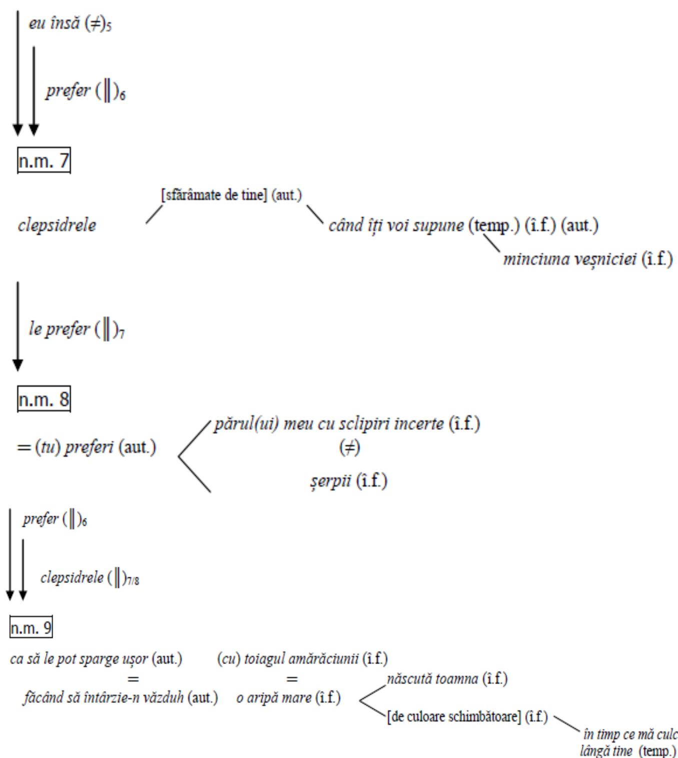
n.m. 5

acul *va sări* (aut.) *prin geamul plesnit* (sp.)
în mijlocul odăii (sp.)
invitându-mă să-l urmez (aut.)
=
să-i fiu tovarăș (aut.) = [eu : acul] (î.f.) *în*
un nou orologiu (sp.) *va măsura* (aut.) *un timp maimare* (î.f.) ‖ {alt timp}$_3$
{oră/anotimp/24 pași - moarte}$_4$

eu însă (≠)$_5$

n.m. 6

prefer (aut.) *vremea* *să fie măsurată* (aut.) *cu clepsidrele* (î.f.)
{timp lung}$_5$ vs. *timp mărunt* (î.f.) = *cât umbra părului tău* (î.f.) *în nisip* (sp.)
să-i pot desena (aut.) *conturul cu sânge* (î.f.)
[după o noapte] (temp.)

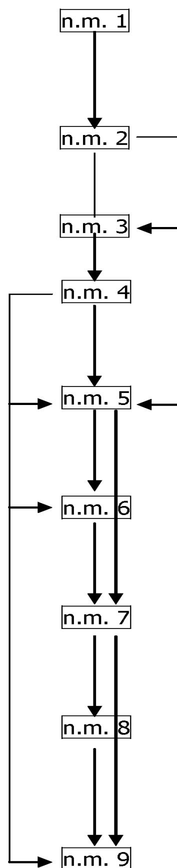


<u>Notă</u>
(1) După cum se poate observa, conexiunea cu valoare temporală dintre n.m. 2 și n.m. 4 constituie ea însăși un nucleu metaforic (n.m. 3).

ANEXA II

LEGENDĂ

Din datele Anexei I se poate abstrage o „hartă” simplificată, cuprinzând conexiunile dintre n.m. şi omiţându-le pe acelea care ocazionează î.f.; totuşi, se vor reprezenta explicit legăturile la distanţă dintre diversele imagini, pe care, în diagrama anterioară doar le-am semnalat:



ANEXA III

LEGENDĂ

Transcriu în continuare funcțiunile pe care le-am putut identifica în text (împreună cu citatele justificative), în ordinea apariției lor în *Morfologia...* lui Propp (1970: 30 *sq.*):

- ✓ *situația inițială* [**i**]: „noaptea” [anterioară]
- ✓ *prejudicierea* (**A**): „deportările”
- ✓ *eroul pleacă de acasă* [↑]: „Vino, îmi spuse Rafael” – „ieșii" – „din casă” – „Rafael mă trase după el şi coborârăm înspre linia ferată”
- ✓ *prima funcție a donatorului,* subtipul *alte rugăminți* [$\mathbf{D}^7$] (aici cerere de ajutor): „Te vei urca pe unul din brațe, ca, atunci când îl voi fi înălțat în văzduh, să-l poți prinde de cer” – „Le voi arăta drumul, iar tu îi vei primi.”
- ✓ *obținerea uneltei năzdrăvane,* subtipul *apariție* [$\mathbf{F}^6$]: „Deschisei ochii. În fața mea, pe o întindere imensă, era un uriaş candelabru cu mii de brațe”
- ✓ *deplasarea spațială între două împărății,* subtipul *zbor* [$\mathbf{G}^1$]: „M-am urcat pe unul din brațe, Rafael trecu de la un braț la altul, le atinse pe rând, candelabrul începu să se înalțe”
- ✓ *eroul este însemnat,* în două faze: (a) aplicarea propriuzisă a mărcii de către donator [$_\mathbf{d}\mathbf{I}$]: „privirile arzătoare i se încrucişară pe fruntea mea” – (b) marca devine vizibilă [$\mathbf{I}^v$]: „O frunză mi se aşternu pe frunte, chiar în locul unde mă atinsese privirea prietenului, o frunza de arțar”
- ✓ *remedierea* are loc în trei faze, ultima eşuată: (a) remediu anticipat, ca posibilitate [$\mathbf{R}^a$]: „Înainte de a se crăpa de ziua", oamenii se vor putea salva, zburând într-acolo” – (b) remediu inițiat, cu succes, de către donator [$_\mathbf{d}\mathbf{R}^i$]: „Ştiu: jos s-au adunat oamenii, Rafael i-a atins cu degetele sale subțiri, s-au înălțat şi ei” – (c) remediu frustrat, din pricina eroului, care nu mai găseşte obiectul

> căutării [$_e\mathbf{R}^f$]: „Mă uit împrejur: nu acesta poate fi cerul. Trec ore şi n-am găsit nimic”, „eu tot nu m-am oprit”

Desfăşurarea efectivă a funcţiunilor în textul lui Celan este următoarea:

$$\mathbf{i} \rightarrow \mathbf{A} \rightarrow {}_{d}\mathbf{I} \rightarrow \uparrow \rightarrow \mathbf{F}^{6} \rightarrow \mathbf{R}^{a} \rightarrow \mathbf{G}^{1} \rightarrow \mathbf{I}^{v} \rightarrow {}_{d}\mathbf{R}^{i} + {}_{e}\mathbf{R}^{f}$$

COMENTARIU

Schema de mai sus dă socoteală despre alterările discursive ale istoriei. Aceastea sunt, în fapt, trei, dar una din ele, de natură pur verbală, nu poate fi reprezentată. Concret, topica primei fraze a textului celanian antepune prejudicierea, situaţiei iniţiale; în acelaşi timp însă nu lasă să subziste vreo îndoială asupra raportului real de anterioritate/posterioritate dintre cele două evenimente: **A doua zi** *urmând să înceapă deportările* [**A**], *noaptea* (adică cea din ajunul evenimentului) *a venit Rafael* [**i**]. De fapt, tóate întâmplările relátate pot fi situate în această noapte anterioară. Destul de vizibilă este a doua alterare, ce constă în duplicarea funcţiunii **I** (*eroul este însemnat*), a cărei primă fază apare cu anticipaţie (după **A**), iar a doua, la locul ei „normal” (între **G** şi **R**). Al treilea caz e cel mai complex, constând în conversiunea negativă (frustrarea) şi în triplicarea funcţiunii **R** (*remediere*); prima fază a procesului este de asemenea anticipată (după **F**) pe când celelalte două, contopite întrolaltă, apar în poziţie finală.

Note:
(1) În legătură cu **I** și **R**, modificarea funțiunilor de bază, diviziunea lor pe faze și siglele respective îmi aparțin.
(2) Simbolul + denotă că, de fapt, $_d\mathbf{R}^i$ și $_e\mathbf{R}^f$ sunt inseparabil unite într-o singură funcțiune.